

A HIPÓTESE DO KINOTEATRO

Pedro Filipe Cunha de Melo Marques

**Trabalho de Projeto de Mestrado
em Ciências da Comunicação
área de especialização em Comunicação e Artes**

Março de 2013

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação,
área de especialização em Comunicação e Artes,
realizado sob a orientação científica de Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro

A HIPÓTESE DO KINOTEATRO

Trabalho de Projeto

Pedro Filipe Cunha de Melo Marques

RESUMO

O *Kinoteatro* é um conceito proposto por mim, baseado num objeto audiovisual onde a linguagem cinematográfica “traduz” uma determinada peça de teatro em “filme”, sobre um cenário e *mise-en-scène* pré-estabelecidos com os atores de uma determinada estrutura cênica. Cheguei a esta *hipótese* após um percurso no teatro que me levou ao caso de estudo *Exatamente Antunes* e que, por sua vez, me trouxe novos objetivos e a formulação de dispositivos de filmagem e montagem. *A hipótese do Kinoteatro* não é mais do que a possibilidade de tornar visível uma reflexão sobre este tema, tendo em conta as suas relações com o registo videográfico de peças de teatro, a produção de arquivo e a discussão dos limites do objeto “para lá de” o próprio espetáculo, através do *medium* do cinema. Se é, por um lado, importante “arquivar” o teatro e torná-lo um documento através do seu registo video, será que a criação de um objeto que vai para além do olhar neutro sobre uma peça (como por exemplo, colocar três câmaras a filmar em simultâneo três planos fixos que depois se montam conforme as deslocações dos atores no espaço) destrói ou põe em causa a encenação? O ponto de partida do Kinoteatro é a “experiência” teatral numa dimensão mais interna do espectador cinematográfico. É um processo que tira partido da “teatralidade”, pesquisa sobre as ideias-base dramáticas e limítrofes da peça, devolvendo-as ao espetador num ato “experiencial”, através de um olhar cinematograficamente construído. Nesta *praxis*, a criação envolve uma sobreposição do trabalho de documentário e ficção que, lado a lado, fundem-se no desejo da aproximação dos atores em cena. O resultado é o de uma simultaneidade de um efeito de proximidade e distanciamento.

A hipótese do Kinoteatro

Índice

1	Introdução.....	5
2	Fundamentos teóricos.....	8
	A hipótese do espectador invisível.....	10
	A tradução do teatro em cinema.....	12
	Uma mútua influência.....	15
	Kinoteatro: um híbrido questionável.....	18
3	O caminho para o Kinoteatro.....	23
4	Exatamente Antunes: caso de estudo principal.....	30
	Um prólogo.....	41
	Olhares que se multiplicam.....	44
	À porta da discussão.....	47
	O romance de formação.....	49
	O buraco da fechadura.....	51
	Pernas, parafernália e fantasmas.....	52
	Maria e o teatro.....	55
	A imaginação reduzida à fantasia.....	58
	Quando já só resta o Teatro.....	59
5	Conclusão.....	63
6	Bibliografia.....	67
	Outras fontes.....	68

1. Introdução

Estou numa sala de teatro, as luzes ainda não se apagaram e o espetáculo está quase a começar. Não há muitas pessoas no público, mas de certeza que existem as suficientes para comunicarem algumas reações com o que está para acontecer. Segundo André Bazin¹, o teatro excita e o cinema acalma, talvez por isso esta minha pretensão de, ao filmá-lo, tentar acalmar a minha excitação.

Quando falarmos aqui de teatro, teremos sempre de nos lembrar que se trata de quando nos pomos no lugar de espetador do mesmo, que há corpos, vozes, atores que se movem à nossa frente em cima do palco, que repetem todos os dias uma partitura que se mostra sempre diferente. Quando falarmos aqui de cinema, teremos ainda mais de nunca negligenciar a solidão do escuro, entre nós e esse objeto finito que é o filme na tela, da sua linguagem e daquilo que ela permite.

Em 1995, abandonei o curso de Medicina no Porto e concorri ao curso de cinema do Conservatório de Lisboa. Ao contrário da maioria dos outros possíveis futuros alunos, não trazia na bagagem conhecimentos académicos artísticos, apenas uma grande coleção de memórias intermináveis de tardes em que vi filmes desde criança. Lembro-me que o interrogatório foi curto e que me perguntaram mais do que uma vez se queria realmente mudar da ciência para o cinema. A resposta sempre positiva, foi uma das vezes cortada pelo ceticismo de um dos professores que talvez querendo-me chamar a alguma razão que ainda desconhecia, me perguntou se o que eu queria não seria mesmo ser diretor de atores. Eu respondi que não, ele era diretor de fotografia.

Depois de completar o meu bacharelato em montagem, trabalhei nesta área muitos anos, tentando suplantar uma insegurança minha face à realização, tentando ultrapassá-la no contacto direto com o material filmado em filmes de ficção, nos processos de construção. Muito rapidamente, vi-me perante a execução de filmes bastante complexos, onde a estrutura era também da minha responsabilidade e que eram, na sua maior parte, de filmes documentais. Sempre senti, no entanto, que muita

¹ In “Teatro e cinema” do livro *O que é o cinema?* (1958), artigo originalmente publicado na *L'Esprit* em 1951. Pág. 166.

da minha prática na construção vinha por vezes dos meus conhecimentos da própria linguagem cinematográfica, pura e crua. Passaram dez anos, nos quais escrevi três guiões de longa-metragem que nunca filmei, realizei uma curta de ficção e em 2008 comecei a filmar aquilo que viria a ser o documentário *A nossa forma de vida*. Foi durante este período que me comecei a afastar mais dos processos de montagem como profissão e comecei a trabalhar em teatro. Fiz trabalhos de realização vídeo diegético e não diegético, dramaturgia, tradução e mesmo de co-encenação. Ao fim de algum tempo comecei-me a interessar por filmar peças de teatro, sob um olhar cinematográfico. Algo que fosse mais do que um registo vídeo. No entanto, a disponibilidade dos atores para serem filmados fora da situação de espetáculo nunca foi a suficiente para que conseguisse um objeto próximo dos meus objetivos. Pensei então que se filmasse uma mesma peça de teatro todos os dias (durante todas as representações), colocando-me unicamente com a minha câmara de filmar em posições estratégicas e escondido à altura do palco (ora em “pernas”, ora em entradas de bastidores, etc...) conseguisse obter uma linguagem próxima do documentário, para que depois, na montagem, estruturasse uma ficção. Isso foi possível durante a reposição de *Tambores na noite* no Teatro Nacional em Lisboa. Tendo em conta o pensamento de construção *brechtiano* (sobretudo o seu efeito de distanciamento), decidi filmar todos os espetáculos de forma documental, com longas focais e deixando em quadro todos os elementos teatrais não diegéticos (projectores de luz, adereços, a parte de trás do cenário; no fundo, a mecânica do teatro). Foi aqui que fiz as minhas experiências de cenas filmadas e montadas para um possível Kinoteatro.

O objetivo era pensar de acordo com as prerrogativas do autor da peça (Bertold Brecht), para o qual era fundamental que o espectador nunca se esquecesse que o que estava a ver era sempre “teatro”. Estar fisicamente muito próximo dos atores enquanto os filmava acabou também por me imbuir num processo de conjunto. Apesar de escondido, seguia a tonalidade da representação de cada dia. Se havia um dia em que não podia ir filmar, no dia seguinte, alguns atores perguntavam porquê. Sentiam a minha falta. Tudo isto permitiu-me criar uma montagem de narrativa clássica (aquela que em cinema sempre mais esteve associada ao processo de identificação do espectador com a história das personagens), mas onde os elementos teatrais estavam sempre presentes. Esse “choque” entre o clássico e a sua denúncia (incluir nos enquadramentos sempre tudo o que demonstrasse a existência teatral)

permitiu-me, no fundo, numa “forma final”, ter uma proximidade “aos atores”, nunca abandonando a narrativa, que de outra forma, seria impossível. É este lado de estar de fora, mas muito “próximo” que procuro até chegar às “pessoas-atores” por trás das personagens; uma intimidade não invasiva ou melhor, uma cumplicidade entre ambos. A forma de filmar e a montagem chegam por vezes a assemelhar-se a princípios de um filme de ficção. Para além do teatro dentro do teatro, um cinema dentro do próprio cinema.

No mesmo ano, comecei a realizar um trabalho semelhante mas mais aprofundado e com melhores condições sobre a peça de teatro *Exatamente Antunes* no Teatro Nacional S. João, no Porto. É na minha experiência e realização deste Kinoteatro que esta memória descritiva se vai basear como caso paradoxal e a partir dele lançarei as diferentes reflexões que me surgiram nas diferentes fases da sua criação. Apesar de ser um trabalho realizado em video, gostaria de reforçar a ideia de que, se falo de cinema e linguagem cinematográfica face ao teatro é porque é esse o caminho que utilizo, mesmo quando o objeto poderá ter hoje em dia um visionamento mais associado ao pequeno ecrã. No entanto, a metodologia, quer de filmagens, quer de montagem, quer de construção do objeto foi sempre pensada como um objeto filmico.

2. Fundamentos teóricos

“A história do cinema é muitas vezes retratada como a sua emancipação dos modelos teatrais.” (Susan Sontag, 1966)²

Desde o início do cinema primitivo que a questão do teatro *versus* cinema é um assunto recorrente. Não fora o teatro a arte considerada mais próxima do cinema. Mesmo na sua experimentação, desde logo se começaram a catalogar dois tipos muito específicos de filmes (filmes curtos de uma só bobine, um minuto de duração): por um lado a “vista” (associada a um registo de cinema documental, a câmara instalada em plano fixo que “registra” acontecimentos reais; o maior exemplo são os filmes dos irmãos Lumière³) e o “tableau” ou “quadro” (associado a um lado mais construído, mais ficcional, e inteiramente inspirado numa instalação teatral: a câmara era colocada no lugar de um espetador de teatro e filmava em plano geral ou de conjunto uma encenação com atores). Quando se decidiu mostrar filmes de maior duração por imposição comercial, as limitações técnicas adoptaram padrões de *assemblage*⁴, sobretudo de “quadros” que acabaram por originar aquilo a que poderíamos chamar características do filme de ficção, apesar de manterem ainda, em cada um dos planos, os fundamentos dos *tableaux*. E assim os filmes se mantiveram durante algum tempo, mesmo durante a fase de experiências que envolviam filmar planos de grandeza diferente. O grande plano foi de difícil aceitação, famoso é o exemplo do pistoleiro de Edwin S. Porter que aponta para a câmara a sua arma em *The great train robbery* (1903) e em que as pessoas fugiam da sala, mesmo o filme não tendo som. A não aceitação dos públicos devia-se à falta de hábito face a planos não gerais. Diversas histórias existiram sobre a reação do público face à apresentação de planos americanos (onde pensavam que tinham simplesmente cortado as pernas aos atores pelos joelhos). No entanto, o que realmente se quer aqui evidenciar é que, se por um lado restou esta ligação histórica, também se afirmou durante algum tempo uma aproximada “instalação” do espetador de cinema ao espetador de teatro, quanto ao seu ponto de vista fixo e frontal.

2 Tradução de “The history of cinema is often treated as the history of its emancipation from theatrical models”, in “Film and theatre”(1966), incluído em *Film theory and criticism – introductory readings* (org. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy) Oxford, Oxford University Press (Fourth Edition), 1992. Pág. 362

3 Registaram a patente do cinematógrafo (máquina de filmar e projetor) em 1895. Realizaram inúmeros filmes de uma bobine (um minuto de duração), na sua maior parte “vistas” (planos de ponto de vista documental).

4 Uma das primeiras formas de denominação técnica de montagem; neste caso em particular, colar uma sucessão de planos de 1 minuto que formassem uma história ou tivessem tempo suficiente para uma pequena sessão comercial.

Ainda hoje, quando um grupo de teatro faz um registo video do seu espetáculo, coloca uma câmara frontal e enquadra um plano geral, utilizando muitas vezes grandes angulares. Muitas vezes, a câmara é instalada o mais distante possível para conseguir enquadrar o palco todo. E assim, arquiva, num dos dias de representação, o seu espetáculo. Por outro lado, as luzes utilizadas em teatro são por vezes muito baixas e utilizam-se efeitos de granulação da imagem, aos quais se adiciona o foco automático porque as movimentações dos atores se multiplicam e a câmara é deixada a filmar, muitas vezes sem operador ativo. Para além disso, como esta “gravação” deve, na maior parte dos casos, ser feita durante os espetáculos, a câmara tem muitas vezes que ser colocada em locais que perdem frequentemente um olhar completamente frontal e mesmo à altura dos olhos dos atores (isto porque não se pode colocar uma câmara a obstruir a visão do público). Tudo isto resulta num objeto de difícil leitura visual e até sonora porque não se utilizam bons microfones ou não são bem posicionados no palco para uma melhor captação. A visualização deste registo poderá ter uma utilidade de trabalho para os encenadores se quiserem repor a peça mais tarde, mas o mero arquivo tende a certos perigos, nomeadamente à dificuldade de visualização do plano geral em video (extremamente cansativo para a leitura da peça) e que, mesmo que mantenha o enquadramento do palco, perde exatamente aquilo que muitos contestam, que é o sentimento dos corpos vivos dos atores que entretanto se transformaram em pixéis. Não é unicamente o enquadramento e a fidelidade a um plano com ponto de vista semelhante ao do espetador de teatro que faz o teatro filmado ser fiel a si próprio. Filmá-lo para alcançar o que ele já tem, pode servir-se de outras ideias que o cinema acabou por adquirir quando fundamentou a sua linguagem e cujo olhar pode ir muito além daquilo a que muitos criticam como manipulação do espetador. Tal como David Bordwell reitera no seu livro *Narration in the fiction film*: “Posso sugerir que um filme não posiciona ninguém. Um filme guia o espetador para que ele execute uma variedade definida de operações.”⁵

5 Tradução de “*A film, I shall suggest, does not “position” anybody. A film cues the spectator to execute a definable variety of operations.*”. Bordwell, David. *Narration in the fiction film*. Pág.29

A hipótese do espectador invisível

Com o advento da linguagem cinematográfica, por um lado liderada por D.W. Griffith⁶, por outro, pelo cinema soviético mas sobretudo durante todo o percurso da descoberta de um cinema narrativo, uma das questões que vem romper com a posição do espectador teatral tem exatamente a ver com a possibilidade de o observador ser ativo; a partir do momento em que a câmara rompe a quarta parede, através de ângulos díspares, consegue construir uma dramaturgia do plano. A montagem permite ao espectador de cinema a capacidade de se deslocar mentalmente no espaço, terminando com a sua limitação à frontalidade e mesmo ao plano geral que agora se multiplicou em várias grandezas. Tal como Griffith, as novas possibilidades da linguagem cinematográfica, foram estudadas através da montagem pelo russo Vsevolod Pudovkin⁷, que ao estabelecer-lhe uma grelha teórica, verificou experimentalmente os efeitos da existência de um observador ativo e de um espectador invisível através da possibilidade de seguir o olhar da câmara de filmar e assim deslocar-se mentalmente no espaço e distanciando-se dos espectadores do cinema primitivo e de teatro, presos às suas poltronas. Numa procura incessante de histórias a serem contadas, os grandes romances e peças de teatro foram alvo de muitas adaptações para o cinema. A questão do teatro e do cinema passou então a ser alvo de uma série de questões relativas ao “purismo” de cada uma das “artes”. De uma forma geral, a discussão revertia entre a perdição do teatro quando é transporto para o cinema e as influências que o teatro adquiria do cinema através de “movimentos artísticos” e vice versa. A questão da “influência” torna-se fulcral não só para avanços práticos como também para a crítica.

Quando nos anos trinta (século XX), Meyerhold (1874-1940) decide revolucionar o teatro russo naturalista, ele leva muitos dos princípios orientais e do Teatro Nô para evidenciar um teatro muito relacionado com as limitações do corpo

6 Realizador norte-americano. Entre 1908 e 1915 concebeu mais de 450 filmes para a Biograph, nos quais explorou as potencialidades da montagem, em busca daquilo a que se viria a chamar a linguagem cinematográfica da narrativa de continuidade espaço-temporal, dotada de uma montagem transparente. Realizou as longas-metragens *O nascimento de uma nação* (1915), *Intolerância* (1916), *O lírio quebrado* (1919), *Way Down East* (1920), entre muitas outras.

7 Assistente de realização de Lev Kuleshov, estudou a teoria da montagem a partir de 1920, ainda antes de Eisenstein, ensinando aos seus discípulos uma grelha teórica de montagem onde já tomava em conta a existência de uma montagem contrastada, paralela, simbólica e *leitmotiv*. Publicou a *Técnica do filme* e realizou entre muitos outros filmes, *A mãe* (1926).

humano e associado ao poder imagético: corpos em movimento, nunca acabados, em eterno processo de construção. Meyerhold promove a rutura e o diálogo dos choques e a relação entre os opostos num ciclo onde a construção e a destruição são eternos. Na construção do ator físico e completo, incute a prática da biodinâmica. Meyerhold remontava textos dramáticos convencionais procurando uma teatralidade cuja comunicação com o público fosse estabelecida do ponto de vista mais experiencial e para o ator, uma experiência concreta com o palco. Esta “desconcentração” na personagem e focalização no ator cria possibilidades de diálogos com o espaço, os outros atores, o texto e o espectador eminentemente ativo. Paralelamente, curioso é o caso de Sergei Eisenstein (1898-1948), discípulo de Meyerhold, que apresenta uma relação bastante interessante assumindo uma influência do Teatro Oriental. Fascinado pelo Teatro Kabuki, pela poesia japonesa e chinesa, leva para o cinema, sobretudo ao nível das suas experimentações de montagem, uma ideia que prevalece do intuito da representação Oriental: a transmissão da “emoção” através da técnica da elipse, e sobretudo através do choque provocado pelas variáveis circunscritas a dois planos justapostos. Tal como no Teatro Nô, a emoção máxima é demonstrada através de uma contenção superlativa. Uma intensidade de energia contida que muda radicalmente para outro estado. Daí podermos falar num teatro elíptico.

Eisenstein observou no Teatro Oriental essa inovadora “ausência de transições”. Esta ausência refere-se à falta de continuidade. Se compararmos esta ideia com o cinema de continuidade espaço-temporal, na altura em grande forma de desenvolvimento nos EUA, tomada como a norma, torna-se ainda mais pertinente relacionar a pretensão da diferença paradoxal que se pretende com o espectador nesses dois casos. No cinema de continuidade espaço-temporal, para além das diversas regras técnicas que asseguram a montagem transparente, onde a ausência da existência técnica deve ser assegurada para que o espectador não se distraia com nada na imagem ou no som (por exemplo, um ator olhar para a câmara) nada deve existir na demonstração do próprio *medium* (cinema). Ou seja, o espectador deve esquecer-se que está a ver um filme e atingir um estado de identificação. Esse estado psicológico do espectador é entendido como um estado de proximidade. O importante é que a história “passe” (e neste tipo de cinema, neste momento histórico preciso, o mais importante era o sistema narrativo vingar como valor que faria perdurar o próprio *medium* cinematográfico comercialmente). Na montagem transparente, entendia-se

que os cortes não deveriam ser “sentidos” pelo espetador para que ele acesse a esse estado de continuidade pura. De uma forma diferente, na montagem dialética de Eisenstein, essa continuidade não é privilegiada e valorizada pelo “choque” entre cada dois planos justapostos. O objetivo é produzir uma emoção no espetador que é, neste caso, conseguida através de um processo correlativo de distanciamento (técnica). Se ele visa a emoção produzida no espetador, mesmo que seja produzida através de elipses técnicas, esse processo é também objeto de uma união psicológica produzida como conceito na mente do espetador. Apesar de ser tecnicamente um processo de distanciamento, na prática ocorre um efeito de proximidade.

A tradução do teatro em cinema

André Bazin, em *O que é o cinema?*⁸, exerce uma atitude bastante crítica face a um género de filmes a que chama “teatro filmado”: “A pura e simples fotografia animada do teatro é um erro pueril reconhecido desde há trinta anos e no qual não vale a pena insistir. (...) A verdadeira solução finalmente entrevista, consistia em compreender que não se tratava em fazer passar ao ecrã o elemento dramático – intermutável de uma arte para outra – de uma obra teatral, mas inversamente, a teatralidade do drama. O assunto da adaptação não é o da peça, é a própria peça na sua especificidade cénica.”. Apesar de se referir a filmes que se apropriam de um texto teatral, Bazin acabou por me ser útil na perseverança do Kinoteatro de *Exatamente Antunes*. Por um lado, porque reconheci que numa grande quantidade de objetos que ao longo daquilo que eu poderia chamar uma “história do registo ou adaptação a filme/video de peças de teatro” a utilização da câmara de filmar é destituída de um olhar dramatúrgico, apenas regista em 3 a 4 câmaras que filmam simultaneamente um mesmo espetáculo. No objeto final, a montagem assemelha-se à montagem multicâmara de um evento em tempo real. É, de facto, um arquivo da peça em si, mas não utiliza as possibilidades do cinema, por muito que os enquadramentos de cada plano sejam funcionais para a ação que decorre. São quadros ilustrativos de ação narrativa do texto da peça. Nesta prática da fidelidade ao

8 In “Teatro e cinema” do livro *O que é o cinema?* (1958), artigo originalmente publicado na *L'Esprit* em 1951. Pág. 181-182.

tempo real da peça, apesar de se utilizarem planos diferentes na montagem, comete-se o erro de não se conseguir criar um tempo filmico. Apesar de Bazin parecer falar do cinema como uma espécie de usurpador do teatro e daí tirar partido efetivo sobre ele, como se de um cinema utilitário se tratasse para chegar às suas experimentações; faltar-lhe-ia no entanto, discernir o que realmente “resta” das peças de teatro, nos filmes a que tão menosprezadamente cataloga de “teatro filmado”, como se de um género cinematográfico se tratasse.

Foi no entanto o cinema que permitiu ao teatro alcançar para si uma dita pequena história dos seus próprios registos e torná-lo arquivo, seja qual for a forma: filmes que adaptam peças sem modificações de maior como se de um romance partissem, filmes que são adaptações totais de peças de teatro e mantêm a ideia de teatralidade. O advento da televisão trouxe inúmeras peças de teatro filmadas, desde a grande tradição da BBC, que o fazia com grandes meios, até ao caso de Portugal, onde nos anos 60/70 chegou a haver uma peça de teatro por semana na RTP, com produção da casa. Para além disso, nunca nos podemos esquecer dos encenadores que se tornaram realizadores de cinema e que, nalguns filmes regressavam, poder-se-à dizer, completamente ao teatro. Orson Welles filma Shakespeare mais que uma vez, *Macbeth* e *Othello* são disso exemplos. Ingmar Bergman e Rainer Werner Fassbinder chegam mesmo a filmar peças da sua própria autoria. O filme homónimo de Bergman sobre a ópera *A flauta mágica* de Mozart objetiva o olhar inocente de uma criança sobre uma peça de teatro. A temática do teatro é, em si recorrente quando decide levar à tela *Depois do ensaio*. Muitos dos filmes destes autores, acabaram por se dividir em filmes e telefilmes. A estrutura do telefilme era muitas vezes aproveitada para fazer filmes cuja origem eram peças de teatro. Em Fassbinder, isso sentiu-se bastante. A estrutura comercial da distribuição do seu cinema entre filmes e telefilmes acabou por definir muita da prolixidade deste autor desde o início dos anos setenta. Muitos dos seus telefilmes eram adaptações de peças de teatro, algumas de outros autores: *O mundo no arame* (1973), *Wildwechsel* (1973), *Nora Helmer* (1974), *Mulheres em Nova Iorque* (1977), *Bolwieser* (1977), entre outras. *Katzelmacher* (1969) e *As lágrimas amargas de Petra Von Kant* (1972) são peças da sua autoria e foram distribuídas como filmes em sala. Não obstante, foi a técnica e o aparecimento do video que desmultiplicou esta noção entre o cinema que se serve de uma linguagem muito própria e sua utilização das mais diferentes formas: arquivo,

experimentação, video-arte, instalação, e a sua forte ligação com a televisão. Passou-se a “gravar” (video) e não a “filmar”. Um formato inicialmente mais perecível e com menor valor comercial, permitia um maior número de horas de gravação sem preocupação pelo preço da película que se utilizava. Filmar em película envolvia um custo que estava associado a um maior pensamento prévio sobre o “como fazer antes de filmar”, como planificar uma cena e porquê. A tecnologia video, apesar de tudo, viu-se lado a lado com uma evolução tecnológica fulgurante até ao digital. Hoje, o cinema é maioritariamente digital e o que nos envolve é flagrantemente digital.

Se, nos primórdios do cinema, alguns dos filmes eram peças de teatro, e como diz Susan Sontag “Duse e Bernhardt e Barrymore ficaram no cinema – isolados no tempo, absurdo, comovente.”⁹, para além dos atores, a forma como “faziam teatro” é também uma forma importante de arquivo. Até os “registos menores” de peças de teatro têm a sua importância como uma forma de legado. A questão aqui, é quando é que isso é filme e porquê. Se foi criado um ponto de vista, uma forma dessa linguagem, seja em película ou em video. A linguagem cinematográfica sobrevive ao video se o pensamento sobre o “fazer” se mantiver. Se abandonarmos a pertinente discussão purista da película e considerarmos o video apenas um suporte, conscientes no entanto das suas limitações. As imagens que documentam o teatro e prevalecem no tempo têm uma fisicalidade, ao contrário de há anos atrás (antes de serem possíveis tantos registos), onde a memória de uma peça, da sua encenação apenas nos poderia vir da memória escrita de quem as fez ou de quem as viu. O passado como arquivo e história é tão mais presente face à existência destes registos que qualquer futuro ator, encenador, cenógrafo, crítico ou teórico pode aceder a ele, em edições DVD ou mesmo pela internet. Para além do texto teatral, o legado do teatro é hoje acompanhado por uma série de objetos filmicos sem os quais o Teatro já não é o mesmo. Mesmo não questionando como a linguagem cinematográfica é utilizada nesta forma de arquivo, a História do Teatro passou a ter *Mahabharata* de Peter Brook em filme e da mesma forma a encenação da sua *A Gaivota* de Tchekhov. Os filmes sobre as peças de Kantor, desde *A classe morta* até *Wielopole, Wielopole* concretizam a teoria sobre o mesmo e mostram o encenador em ação documental dentro das próprias peças. O mesmo se pode dizer para os objetos criados a partir das

9 Tradução de “Duse and Bernhardt and Barrymore are on film – marooned in time, absurd, touching.”, in artigo “Film and theatre”(1966), incluído em *Film theory and criticism – introductory readings* (org. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy). Oxford, Oxford University Press (Fourth Edition), 1992. Pág. 363.

peças de Peter Stein (desde *Inimigo de classe*, passando por *As you like it*), Strehler (*O cerejeal; Arlequim, senhor de dois amos*), Patrice Chéreau (*Fedra, Na solidão dos campos de algodão, Combate de negro e de cães, Cais Oeste*), a possibilidade de aceder à encenação da *Oresteia* de Peter Hall, aos documentos fílmicos sobre Grotowski e mesmo a filmagem d' *O príncipe constante*. Os filmes de Syberberg, filmes dentro do próprio teatro, sem esconder a “teatralidade”, desde *Parsifal* a *Pentesileia*. E apesar de aqui se referirem apenas os *grandes* encenadores, a construção da História do Teatro futura será certamente diferente, pela criação de arquivos fílmicos ou mesmo videográficos das peças de teatro das mais variadas companhias pelo mundo fora. E o mesmo se pode dizer dos documentários realizados sobre criadores teatrais ou durante processos. A nova geração tem a possibilidade deste acesso. O perigo que se atinge muitas vezes é aquilo a que poderíamos chamar de um “rápido saber demais”, porque ao contrário do cinema em sala, muitos destes objetos são passíveis do *fast forward*. A quantidade e o fácil acesso aos mesmos pode ainda correr o perigo da falta de concentração em cada um deles e na incapacidade de escolha. No fundo, a aprendizagem pelo espetador através do arquivo também pode ter o reverso da medalha através do excesso de informação.

Uma mútua influência

É certo que muito deste novo arquivo da História do Teatro se limita ao registo, mas quando nos debruçamos sobre a questão do quanto a História do Cinema se pode fazer tendo em conta o Teatro, o caso muda de figura. Outra das questões muito presentes quando se fala de cinema e teatro é a da teatralidade. Para além do “teatro filmado”, evoca-se muitas vezes em tom pejorativo o “cinema teatral”, aquele em que se reconhece menos realismo nas interpretações dos atores, uma utilização dos cenários em detrimento dos *décors*, uma estruturação dos argumentos mais em seqüências longas do que em cenas; muitas vezes, essa acusação vem ao encontro de uma maior estabilidade de planos fixos e longos que permitem ao espetador “ler” o plano durante a sua *durée*. Cineastas como Ozu, Ingmar Bergman e mesmo Manoel de Oliveira foram fruto de tais observações. O próprio cinema português dos anos 80 e 90 (século XX) está recheado de filmes onde a presença do teatro é assumida. Veja-

se o exemplo de *O bobo* de José Álvaro de Moraes, onde não é apenas o “teatro” que invade o filme com personagens, como também o recurso aos cenários que contrapõe um mundo entre a realidade e a ficção, sendo esta última dotada de “teatralidade”.

A reação do público teatral às peças de teatro, após a instituição do cinema narrativo e pela forma de representação dos atores nos filmes, provocou e ainda provoca uma incompatibilização de uma certa camada de público agora mais habituada ao cinema e que começa a recusar a própria “teatralidade” que, por si só, era genuína ao próprio espetáculo, no palco, seu local de origem. Na História do Teatro, encenadores como Ariane Mnouchkine recorreram a um movimento contracorrente deste mesmo, rumando a Oriente na busca daquilo que se poderia chamar um “regresso à ancestralidade” do teatro, que há muito já parecia esquecida na segunda metade do século XX. A influência do cinema no teatro há muito que tinha começado a proliferar-se também através da técnica. A elipse que no cinema permitia a passagem de tempo e a mudança de *décors* permitiu o aparecimento dos primeiros cenários rotativos em teatro. Quando Susan Sontag se apoia na questão histórica do cinema e se refere à sua emancipação quanto aos modelos teatrais, a contestação é sem dúvida menor porque é de facto verdade que o teatro documental (“Theatre of fact”)¹⁰ começou a surgir após a Nouvelle Vague que questionou o cinema clássico de Hollywood, e com ela o “cinéma vérité”.

David Bordwell, no seu livro *Figures traced in light* diz que o cinema não-narrativo, onde a narrativa começa a ser abordada sob um outro ponto de vista de filmagem e montagem, desdramatiza as cenas noutras orientações do olhar do espectador, *durées* desfasadas dos tempos da história mas mais adequadas ao tempo filmico e ao cinema de experiência do espectador. Tudo nos leva a pensar nos pós-dramáticos que Hans-Thies Lehmann teoriza em *Postdramatic Theatre*, onde a concepção de teatro parte mais de uma ideia cénica e não unicamente de um texto teatral. O discurso que daí provém é, no entanto, fundamental para a criação do mesmo. Encenadores como Robert Wilson, Jan Fabre, Alfred Jarry, The Living Theatre, Foreman, Schechner, The Wooster Group são disso exemplos. Se algo indicia a rutura para um teatro pós-dramático, é exatamente a performance nos anos

10 Trazia questões sociais para o palco sobrevalorizando a informação factual às questões estéticas. Encenadores como Rolf Hochhuth, Peter Weiss e Heinar Kipphardt foram na Alemanha dos anos 60, grandes exemplos disso. Influenciou mais tarde o chamado drama político na Europa e nos Estados Unidos da América.

60 e as suas questões para com o espetador. Só ela tem a “capacidade de questionar e destabilizar a construção de identidade do outro e do próprio espetador”¹¹. Herança ou não brechtiana, Lehmann evidencia que a aparição do teatro “in-yer-face” fez-se como um ataque ao espetador nalgumas peças e que historicamente foi um dos responsáveis da transição do drama para o pós-drama. Esta vontade de rompimento com uma suposta “quarta parede”, em relação direta e muitas vezes provocatória do espetador (uma das formas do *theatre in-yer-face* denominava-se mesmo *Blood and Sperm*) também foi cinematograficamente parabolizada em 1983 no filme *Sans Soleil* de Chris Marker, que no fim de uma sequência, coloca um plano de uma rapariga que olha para a câmara fixamente. No comentário em *off* ouve-se: “*Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra?*”¹². Estas reflexões vão exatamente contra um princípio de linguagem, uma suposta regra que o cinema narrativo de continuidade espaço-temporal evoca quando pretende que a história seja suprema acima de tudo num filme, “apenas assim é possível contá-la verdadeiramente e criar a identificação do espetador com as personagens”; para isso, não se poderia nunca mostrar que se está a fazer um filme (um olhar para a câmara é denunciador da existência de uma câmara de filmar, por exemplo). Se traduzirmos isto para teatro, não só podemos regressar a Brecht, como também à performance e ao “theatre in-yer-face”. O cinema apropria-se de tal forma do teatro que um dos casos do panorama do teatro pós-dramático que Hans-Thies Lehmann¹³ refere é o do *teatro cinematográfico* do encenador John Jesurum, onde a junção das duas artes é flagrante. Trata-se de um teatro sem cenário que tenta justapor sequências teatrais através das mudanças de luz e de ecrãs que se sucedem como se de montagem cinematográfica se tratasse e com diálogos provenientes da História do Cinema, mas que, por sua vez, recusa o drama pela quase roboticidade da interpretação dos atores.

A evidência da teatralidade e o rompimento com a quarta parede pode pôr em causa a narração de um discurso, mas hoje em dia, por outro lado, o público já se habituou até a este dispositivo. Vem de muitos lados, até mesmo da televisão, do documentário, está hoje em conversações vídeos dos nossos telefones. As imagens de

11 In “Introduction” de Karen Jüers-Munby ao livro *Postdramatic theatre* de Hans-Thies Lehmann. Pág.4

12 Tradução de legendagem: “*Franchement, será que nunca inventámos nada de mais estúpido para dizer às pessoas, tal como o ensinamos nas escolas de cinema, de “não olhar para a câmara?”*”

13 *Postdramatic theatre*. Pág.114-115

olhares diretos a uma câmara estão hoje por todo o lado e fazem parte do senso comum. A sua cumplicidade e/ou intimidade com quem as “vê” é que pode ter mudado de significação. O olhar tende a funcionar como uma verdadeira extensão do corpo dos espetadores-utilizadores porque o que se quer dar a “sentir” é uma experiência.

As questões teóricas relativas ao corpo, que começaram a ter mais exploração prática nas mais diversas disciplinas, acabaram por regressar ao teatro e ao cinema. No fundo é a preocupação do “sensorial” que prevalece. Se, por um lado, isto hoje pode ser encontrado em filmes que acabaram com rótulos como “arthouse” ou “filme de autor”, por outro o próprio cinema dito comercial também acabou por fazer uma regressão ao tempo de Méliès. Através de efeitos especiais, o cada vez maior desenvolvimento tecnológico vai apostando na experimentação não do espectador mas do utilizador. Ainda nos anos 70, o *suspense*, o terror e a ficção científica se começaram a preocupar em criar a “experiência” do espectador. Nos dias de hoje, o filme a três dimensões exponencia essa “tradução” de interatividade” passiva no cinema e apenas usufrui de emoções mais sensoriais, o que denota um regresso a um cinema de atrações. Somente, nas salas, ainda não é o espectador quem comanda o filme. Depois do CD-ROM que caiu em desuso, ele continua a “comandar” o tempo e o espaço do audiovisual em DVDs, jogos interativos, telefones e outras plataformas. O cinema “sagrado” ficou restrito apenas às salas que proíbem a alimentação no seu interior. O teatro, ele próprio, ao assimilar a tecnologia, incorporando instrumentos como o vídeo e construções de sonoplastia acabou por ser acusado por muitos de ir contra a sua própria sacralidade.

Kinoteatro: um híbrido questionável

Muitas artes têm um número, número este que se saturou, muito em parte devido às géneses nominais perfeitas que se foram encontrando num processo de catalogação. O início do século XX, pós-romantismo e “fim da arte” hegeliana começava numa crise profunda do entendimento das artes, da sua própria resistência ao novo que só aparecia por repetições de nuances de tendências anteriores.

Esperavam-se bombas e a própria História da Fotografia veio a revelar-se infrutífera com o surgimento do cinema que em poucos anos tendeu a cristalizar-se num sistema narrativo e comercial. Primeira arte: Dança; Segunda arte: Teatro; Terceira arte: Música; Quarta arte: Literatura; Quinta arte: Pintura; Sexta arte: Escultura. A estes seis destaques, o século XX acrescentou mais um, o do Cinema que a partir de então, passou a ser considerado a "Sétima Arte". A partir daí, a arte não teve mais enumeração. Misturas híbridas das sete artes foram aparecendo, influenciando-se umas às outras mas nunca conseguindo criar uma "oitava", uma e destacada, como as sete artes pré-definidas. No contexto daquilo a que foram chamadas as "artes performativas", fala-se mais de espectáculo do que de uma catalogação fértil que crie e faça continuar uma nova arte. Disciplinas dentro de disciplinas, variações que dão origens a outras variações, num ciclo até hoje infinito que dá mais origem a outras peculiares e únicas, do que propriamente a um novo conjunto de arte catalogada. Mesmo nos casos em que há uma denominação como a performance, dentro da qual houve inúmeras subdenominações (*body art, land art, etc...*), o híbrido, tal como numa experiência científica, muito raramente é fértil e continua uma espécie "biológica" assumindo, ele próprio, a sua efemeridade. A performance tornou-se um caso exemplar disso, uma modalidade de manifestação artística interdisciplinar que - assim como o *happening* - pode combinar teatro, música, poesia ou vídeo. É característica da segunda metade do século XX, mas as suas origens estão ligadas aos movimentos de vanguarda (dadaísmo, futurismo, Bauhaus, etc.) do início do século passado. A referência exacta é tão inexata como as suas origens e pressupostos que variam de caso para caso. O teor híbrido em que se encerra é aquele que mais contribui para isso. O próprio teatro, a dança e a literatura tinham já encontrado na ópera uma forma conjunta anciã de expressão performática? Difere do *happening* por ser mais cuidadosamente elaborada e não envolver necessariamente a participação dos espectadores. Em geral, segue um "guião" previamente quase definido, podendo ser reproduzida noutros momentos ou locais. É realizada para uma plateia quase sempre restrita ou mesmo ausente e, assim, depende de registos - através de fotografias, vídeos e/ou memoriais descritivos - para se tornar conhecida do público.

Por outro lado, bons híbridos são criaturas (plantas, animais, fungos, protoctistas e o resto dos seres vivos) que são fruto do cruzamento de espécies diferentes. Diversas plantas que cultivamos são híbridos pois nas plantas existe um

princípio chamado vigor do híbrido no qual o ser, fruto do cruzamento de duas espécies parecidas é mais forte ou dá mais frutos ou frutos maiores e é melhor do que as espécies que lhe deram origem. Actualmente, os cientistas estão a tentar recriar o mamute, animal pré-histórico, através da inseminação artificial do sémen destes animais (que foram encontrados congelados nalgumas partes do planeta) em fêmeas de elefante, que são seus descendentes. Se conseguirem, este animal será um híbrido de elefante com mamute, e provavelmente também será estéril. O que as artes acabam por lucrar com o hibridismo é exactamente o carácter reflexivo e experimental que estas atravessam nas suas criações. Ao estarem mais libertas das questões formais, temáticas, burocráticas, económicas e legislativas, acabam por encontrar outro tipo de respostas e manifestações. Até no que diz respeito às próprias temáticas e formas de intervenção. A literatura, o teatro e o cinema contemporâneos tornaram-se cada vez mais temáticos e políticos, têm uma necessidade de incorporar o poder de uma manifestação, para lá da ideia de uma mera mensagem moralista ou da pura partilha narrativa. Pretendem-se corpos de reflexão pura da política contemporânea. Espelhos dos monstros, conflitos e crises contemporâneas.

O século XX foi contaminado por guerras que marcaram não só o trauma da sua influência e poder de mutações geográficas como a transmigração das pátrias internas e externas dos artistas. E, com qualquer guerra, vem uma crise. As guerras são as maiores expressões externas e extremas dos traumas da História. A II Guerra Mundial, o Holocausto e a Bomba de Hiroshima induziram Samuel Beckett, Tadeusz Kantor e Heiner Müller a questionarem a forma dramática derivada desses grandes traumas históricos. De facto, é a historicidade de conflitos, de influências e críticas sobre a questão de saber onde o teatro existe mais no cinema, e vice versa, que pode levar a falsas questões sobre a avaliação das obras em si, apenas o factor histórico é passível de reflexão. Apesar de o cinema não ter aparecido sob a sua forma narrativa, esta tornou-se uma verdadeira “instituição” ao nível da linguagem. A Nouvelle Vague¹⁴ francesa pode não só ter influenciado o “*teatro documental*” como também se afirmou em diversos casos como um lugar onde o cinema não narrativo se voltou a

14 Herdeira da política dos autores, frutífera entre 1958 e 1964, contracorrente do cinema narrativo e das metodologias da *praxis* cinematográfica do filme de Hollywood e todos os seus sucedâneos que até então haviam proliferado pelo mundo todo, mesmo em França. Considera-se prolixa até 1973. Realizadores como Jean-Luc Godard, François Truffaut (ambos críticos dos Cahiers du cinéma), Alain Resnais, Jacques Rivette, Eric Rohmer, entre muitos outros, fizeram parte deste movimento que trouxe ao cinema novas formas de tratamento da própria linguagem cinematográfica.

querer explorar como uma contracorrente a uma suposta crise na linguagem cinematográfica, ou seja à estagnação na História do Cinema da época da evolução do cinema quanto à forma fílmica. Mais do que nos seus primeiros filmes, e sobretudo na sequência da Nouvelle Vague, os casos dos realizadores Alain Resnais e Jean-Luc Godard são bastante esclarecedores. Resnais, por ter explorado o documentário e a memória em *Toda a memória do mundo*, *Guernica*, *Nuit et brouillard*, evidencia um trabalho de montagem que passa a explorar na ficção construções não narrativas. Desde *O último ano em Marienbad* (1961), passando por *Muriel* (1963) e indo mesmo até a *O meu tio da América* (1980), a utilização da linguagem cinematográfica denuncia um prazer pela não narratividade, que mais do que numa tentativa de o catalogar, parece mais próxima de um desejo de contar de uma outra forma, ou seja, mais do que não narrativo, procura-se uma outra forma de narratividade. Por outro lado, Resnais é um exemplo fortuito onde a “teatralidade” acaba por ser assimilada não porque a “representação dos atores é teatral” mas porque ele próprio acaba por trazer o teatro aos seus próprios filmes. *Mélo* (1986), *Smoking/No smoking* (1993), *É sempre a mesma cantiga* (1997), são filmes invadidos por cenários teatrais e onde o limite do teatro e do cinema apenas se impõe por serem filmes. De uma outra forma, Jean-Luc Godard foi abandonando o “drama” em detrimento não do teatro mas do próprio cinema. Após um longo período onde a linguagem ainda caminhava lado a lado com a não narratividade, os filmes de Godard passaram, a partir de meados dos anos 80 a serem cinema sobre cinema, tal como ele diz, mais próximos do discurso de um ensaio. Uma das maiores críticas que Godard fez ao ensino do cinema pelo mundo fora foi exatamente ensinarem-no com “palavras” e não com “imagens”. Talvez porque é nas imagens que a linguagem cinematográfica prolifera, onde se procura a forma, onde nasce o conteúdo. A transcrição do “filmar um guião” para imagens e a sua recusa é quase da ordem das pretensões do teatro pós-dramático, onde o texto deve ser subvalorizado ao conceito cénico. No cinema, esta forma de criação foi por David Bordwell teorizada como a verdadeira “forma fílmica”, e isso vai-se encontrando cada vez mais, em casos particulares e não num caminho mais abrangente do cinema em geral.

Apesar de o Kinoteatro ser formalmente um fruto alimentado a partir de duas artes na sua construção, a sua aparência híbrida é logo posta em causa face às questões políticas que em si não têm à partida uma grande evidência. Se o têm, no

entanto, é quanto à própria linguagem destas mesmas artes. Se vivemos uma época de crise artística, esta é uma crise da linguagem onde a saturação das referências acabou já por aglutinar os pós-dramáticos como um *déjà vu* e não uma novidade na História do Teatro. Salvo raras exceções, vivemos numa época dividida entre o revivalismo dos clássicos em dramaturgias de metáforas com a contemporaneidade, o pós-drama como manifesto e mesmo a utilização da linguagem em busca da própria dramaturgia (o que se intitula muitas vezes de nova dramaturgia, mas que historicamente ainda não se definiu como algo efetivamente particular). Talvez seja a questão afirmativa da utilização da própria linguagem já desde a sua *praxis* que faz com que o Kinoteatro se sobreponha ao mero registo sem ponto de vista, em tempos que as artes tendem a desprestigiar a dramaturgia que dá ao Kinoteatro a sua forma de vontade política.

A utilização do cinema como instrumento e inspiração da própria prática tem em conta uma “denúncia” da existência do próprio Teatro no Kinoteatro. É um filme que não esconde a teatralidade incorporando-a como uma das linhas narrativas, mais do que por quaisquer questões estéticas ou visuais. Herança do cinema ou do teatro, talvez seja essa uma das questões, a sua concepção nas diversas fases de pesquisa, filmagem e montagem. Reflete um pensamento realizado especificadamente para cada sequência do mesmo com um determinado objetivo. Incorpora a prática documental de filmagem, aliada a uma perspectiva ficcional de construção.

3. O caminho para o Kinoteatro

Julgo que eu nunca teria chegado ao teatro se não fosse através do meu percurso no cinema. E tal também não teria acontecido se não fossem as peças de teatro que muitos chamam de “híbridas” por incorporarem, por exemplo, o filme associado ao teatro. Até aí, era apenas um assíduo espetador de teatro e tinha montado o filme *Era preciso fazer as coisas* de Margarida Cardoso (filme onde se contemplava o processo de ensaios da peça de teatro *Tio Vânia* de Tchekhov no Teatro Nacional São João). No entanto, foi apenas em 2008 que o encenador Nuno Carinhas me convidou para fazer a tradução, a dramaturgia e os filmes de cariz diegético da peça *Omnisciência*, no Teatro Aberto. Desde o início que o que mais me interessou foi a construção, o papel da dramaturgia, talvez algo que viesse da montagem. O texto cénico englobava uma série de pequenos filmes que se cruzavam com a própria narrativa; aí tive a oportunidade de filmar e montar uma história que se passava em ecrãs que depois se dispuseram cenicamente, ecrãs esses que uma vez comunicantes, contracenavam com os próprios atores em palco.

Uma situação semelhante voltou a acontecer na peça de teatro *Ego*, encenada em 2009 por João Pedro Vaz, no Teatro Nacional D. Maria II. Ambos os casos despertaram em mim uma vontade de filmar as peças na sua íntegra mas não com dispositivos de multicâmara. Filmaria com apenas uma câmara durante os espetáculos e sempre que possível, combinando com os atores durante as tardes, antes dos espetáculos, fazia planos específicos onde poderia colocar a câmara mais próxima dos atores e pensar numa *découpage*. Também em ambos os casos, e apesar de ter filmado muitas vezes, aconteceram sempre imprevistos de maior que não me permitiram obter objetos finais com a coerência de filmagem e montagem que então procurava. Estaria talvez a tentar fazer as coisas de uma forma demasiadamente ambiciosa em relação aos tempos e disponibilidades dos atores. No primeiro caso, um dos atores principais não pôde comparecer às filmagens durante dois dias e deixei de ter o material suficiente para montar algumas das sequências tal como tinha planeado. Por outro lado, o material de som que utilizava na altura não era o mais adequado. No segundo caso, a questão foi que uma parte da peça se passava com interação de um dos atores com o público e o teatro não autorizou filmá-la próxima

do ator, o que acabaria por não “montar” com todas as outras sequências que tinha filmado antes com *découpage* pré-estabelecida. Apesar de ter montado estas duas peças, não as posso incluir como resultados felizes ao nível da coerência de realização do objeto final. Tal como depois fiz o registo de peças de teatro como *Orelha de Deus* (de Jenny Schwartz, encenação de Cristina Carvalhal), *Cruzadas* (criação coletiva, encenação de Ewan Dowdy) e *O Sósia* (a partir Friedrich Dürrenmatt, encenação de Lígia Roque), e apesar de sempre ter filmado com uma câmara, escolhendo cada plano, da forma mais adequada ao que se passava em cena e onde me era permitido “colocar a câmara”, foram objetos concluídos na base de um registo, e não com o objetivo de um filme onde a peça estaria na sua íntegra incluída, e dotada de um ponto de vista de realização particular.

As várias tentativas deste procedimento levaram-me progressivamente a ir pensando num objeto que hoje denomino de Kinoteatro. Mas a sua experimentação prática apenas viria a acontecer durante as encenações de três produções do Teatro Nacional do Porto: *Tambores na Noite* de Bertold Brecht; *Alma*, a partir de Gil Vicente e aquela que serve de caso de estudo para este mestrado, *Exatamente Antunes*. Paralelamente, já tinha terminado o meu documentário *A nossa forma de vida*, do qual trazia novas metodologias na abordagem do “filmar o acontecimento real à nossa frente” e uma adequação quase “documental” aos limites de cada caso. Foi isso que começou a trazer uma maior praticabilidade à concretização desta forma de “filmar teatro” que então procurava. A mim interessava-me explorar as possibilidades do cinema na peça de teatro e testar os limites da mesma mas por outro lado, intrigava-me também a questão da “adaptação”, visto que a peça em questão era uma inspiração numa obra literária de Almada Negreiros (*Nome de Guerra*), pelo dramaturgo Jacinto Lucas Pires e, que na minha opinião, sofrera uma segunda “adaptação” ao ser encenada por Nuno Carinhas e Cristina Carvalhal. Mais que uma “adaptação”, eu prefiro ver estes estágios como “traduções”.

O Kinoteatro funciona como a tradução do espetáculo para cinema, onde a questão da adaptação de um texto teatral se dissolveu numa primeira adaptação a partir de um romance e uma encenação a partir de um texto cénico. A minha tradução baseava-se já no estágio da cena, partia daí e de outras questões que entretanto coloquei perante tudo o que acabou por se “resolver” em palco. Mais do que uma

desconstrução é uma nova construção. Por outro lado, interessou-me utilizar o cinema mas mantendo o teatro, “manter essa teatralidade”, tal como Bazin refere, não só porque a dramaturgia da peça a evoca, mas também porque me interessava testar os limites da “experiência teatral” em cinema.

“Se, por cinema, se entende a liberdade da ação em relação ao espaço e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar ao cinema uma peça de teatro será dar ao seu cenário a amplitude e a realidade que a cena não poderia materialmente oferecer-lhe. Será também libertar o espectador da sua poltrona e valorizar, pela mudança de plano, o desempenho do ator. Perante tais “encenações” é necessário convir que todas as acusações são falsas. Mas porque não se trata precisamente de encenação. A operação consistiu apenas em injectar a força “cinema” no teatro. O drama original, e com maior razão o texto, encontram-se ali fatalmente desorientados.” (André Bazin, 1951)¹⁵

Antes de mais, é preciso ter em conta o contexto histórico (1951) e o facto de Bazin se referir àquilo que denominava de “teatro filmado”. Nesse sentido, podemos sentir a sua crítica face a uma série de filmes que, ao seguirem “à letra” o texto teatral como objetivo de uma adaptação cinematográfica do mesmo, e não tendo em conta a sua origem (o próprio teatro), tentam “reproduzi-lo” em cenários naturais equivalentes aos sugeridos pela ação (evitando assim a teatralidade) e a nova dramaturgia que é imposta pelo surgimento de um novo *medium* (o cinema: mais propriamente a existência de uma câmara, uma linguagem nova e a própria montagem). No entanto, Bazin salvaguarda a hipótese da “injeção da forma cinema no teatro”. Lendo o texto, à luz da hipótese do Kinoteatro, não só este é um dos objetivos, como também a denotação da teatralidade. Por exemplo, quando comecei a filmar a peça de teatro *Tambores na Noite* de Bertold Brecht, a minha ideia foi criar um objeto simultaneamente teatral, documental e de bastidores, ao qual chamei *Atrás dos Tambores*¹⁶. Durante cerca de doze noites (três ensaios gerais, uma “italiana”, – porque se tratava de uma reposição – e oito espetáculos) filmei sempre com uma única câmara, com um ponto de vista de bastidores. Para isso foi essencial que o próprio cenário estivesse lateralmente dividido por “pernas” onde me coloquei

15 In “Teatro e cinema” do livro *O que é o cinema?* (1958), artigo originalmente publicado na *L'Esprit* em 1951. Pág.151

16 Filmagens em Janeiro de 2011 da reposição de uma produção do TNSJ, no Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa

alternadamente para filmar não só entradas e saídas de atores em palco, ou seja, a peça sempre de um determinado ponto de vista. Durante os ensaios, filmei o que me foi possível filmar frontalmente, isto porque não havia público e podia colocar-me em posições na plateia. Por outro lado, esta primeira abordagem foi essencial para assimilar a peça. Tal como um agente ativo, memorizava as sequências, a *mise-en-scène* e até o texto, para que quando fosse filmar lateralmente e à altura do palco (“entre as pernas”, quase escondido, poder-se-ia dizer) estivesse mais apto a responder ao espetáculo que se desenrolava tão perto de mim. O meu objetivo não era só ter material unicamente para fazer um filme de bastidores. A minha ideia consistia em construir um objeto que pudesse dramaturgicamente corresponder a uma ideia formal do *v-effect* (de Bertold Brecht) e que depois, contrastada com uma linguagem cinematográfica clássica (onde a construção narrativa caminha para a “proximidade” do espetador, alienando-o ao favorecer a identificação), funcionasse como uma espécie de “experiência”. Aqui estava pronto a testar os limites formais e conceptuais do chamado efeito de “distanciamento *brechtiano*” e que concorre simultaneamente para um efeito de proximidade. Para isso, quando digo que filmava “lateralmente, entre as pernas”, não só planeava uma futura montagem, como também rastreava as cenas com uma *découpage* onde o “teatro” não era um impedimento aos enquadramentos: projetores em campo (muitas vezes criando auréolas de *backlight* em grandes planos, ou com todos os elementos cénicos “em carne viva” em campo) e o reverso do cenário que não se vê do ponto de vista da “poltrona” do espetador teatral. Daí que, de onde eu me encontrava, também filmava os “antes e depois” das entradas, esperas e saídas da maquinaria teatral, que depois na montagem dotei da fluidez de uma montagem transparente.

Entre uma espécie de choque entre o teatro e o cinema, a minha curiosidade também passou por perceber se este “teatro” posto em evidência era capaz de sobreviver a uma linguagem cinematográfica onde nos alienamos da teatralidade. Não tendo a certeza se vem do choque ou das características próprias que vinham da própria encenação, a “emoção” acaba por vencer em inúmeras das sequências montadas. A proximidade torna-se paradoxalmente mais forte, talvez porque ingenuamente penso que aqui acabamos por ficar muito mais “próximos” do teatro através do cinema. Em *Un théâtre de situations*, Jean Paul-Sartre refere-se à *distanciation* (distanciamento), como um produto de contradição: “l’homme présenté

c'est moi-même hors de mon pouvoir. Cela signifie : nous découvrir comme des autres, comme si d'autres hommes nous regardaient; et d'autres termes, obtenir cette objectivité que je ne peux obtenir par ma réflexion. (...) théâtre épique. Remplacer les conflits du théâtre classique par les contradictions.”¹⁷

A peça de teatro em *Atrás dos tambores* apresenta-se em filme segundo a sua ordem textual cénica, adoptando para o espetador pontos de vista completamente diferentes da frontalidade do espetador sentado na sua “poltrona”. Apesar de mostrar aquilo a que poderíamos apenas chamar um ponto de vista de bastidores, daí o nome que lhe decidi dar “atrás dos tambores” (lugar onde também me interessei e posicionei para filmar), os planos foram concebidos como se de “partes” de um acontecimento real se tratasse e que não se repetindo é, ao mesmo tempo imparável diante de nós. O cariz de filme documental acaba por ser, dessa forma, incontornável. Da minha parte, a procura incessante por enquadrar dentro do real (neste caso, é o espetáculo que aqui podemos assim considerar a realidade) uma interpretação irrepitível que se manifesta num único dia específico (para isso intuo manter a câmara sobre um determinado ator, se o ângulo mo permitir) serviu como exemplo para uma construção futura da mesma cena na montagem, na qual viria a trabalhar durante cerca de um mês até chegar a um primeiro alinhamento.

Tal como no documentário, quando se filmam acontecimentos (ou, se lhes quisermos chamar, eventos) que só se passam uma vez no tempo, quando terminei o alinhamento do filme, a peça já há muito tinha sido desmontada e não mais se voltou a repetir, dotando-a assim da “efemeridade” do Teatro, tantas vezes evocada. Por volta da mesma altura, houve uma situação da qual não me tinha dado conta e que, apesar de pertencer ao “real” (circunstâncias da encenação e o material filmado daí proveniente), não consegui contornar para construir o objeto que incluiria as pretensões iniciais. O V ato da peça passava-se na semi-obscuridade e, na sua maior parte, em “frontalidade” para o espetador de teatro. Os meus pontos de vista “laterais” quase que não tinham ora cenário que sobrevalorizasse o Teatro, ora os projetores que se mantinham durante todos os outros atos e que mantive nos

17 Tradução portuguesa: “o homem diante de nós é “eu-próprio” fora do meu poder. Isso significa: descobriro-nos. como se fossemos o outro, como se outros homens olhassem para nós; noutros termos, obter essa objetividade que não conseguimos através da nossa reflexão. (...) teatro épico. Substituir os conflitos do teatro clássico pelas contradições.” in “Théâtre et cinéma”, Un théâtre de situations. Paris, Gallimard, 1973. Pág. 89

enquadramentos; o material filmado nos ensaios (cerca de quatro, e o mais frontal possível) não era suficiente para a montagem e acabaram por me faltar planos para “cobrir” a cena de igual forma que os outros quatro atos. Apesar de ter este trabalho finalizado como um objeto que autoproduzi, não o posso por isso mesmo considerar finito como caso de estudo paradoxal deste texto.

Outro exemplo do meu trabalho de “filmar teatro” foi o caso da peça de teatro *Alma*¹⁸, também produzida pelo Teatro Nacional São João. Visto ter tido que o fazer num curtíssimo espaço de tempo (cerca de quatro dias) e apesar de a peça ter apenas cerca de uma hora de duração, decidi explorar apenas aquilo que o Tempo e as condições me permitiram. Tinha assegurado pela própria estrutura do Teatro a captação do som e pedi para que para além de me deixarem filmar a peça durante esses dias de representação em quatro locais diferentes com a minha câmara, me possibilitassem três tardes, onde filmaria uma *découpage* pré-estabelecida por mim e que pudesse “cobrir” assim a maior parte da peça de teatro. A encenação adopta uma rigidez e movimentos precisos em palco que adoptei com uma fixidez e tentativa dramaturgicamente de acompanhar na *découpage*. O que mais me interessou desenvolver, foi fechar um pouco o espaço cénico através dos enquadramentos e tentar dar maior valor às personagens de Gil Vicente. Grande parte das sequências passavam-se entre dois atores num cenário praticamente vazio, à excepção de duas cenas fundamentais onde quase todo o elenco permanecia no palco. Na primeira dessas cenas, à qual chamarei “*Corrida dos Anjos e da Alma*”¹⁹, apesar de as personagens se encontrarem em posições de corrida, estas eram dotadas de uma *mise-en-place* que as fixava em pontos fixos às tábuas do chão que constituíam o cenário, exceptuando movimentações à frente dos Anjos e a aproximação à boca de cena de Alma. Neste caso trabalhei numa direção onde fiz divergir a leitura do “espetador teatral” através de uma *découpage* que alternava os planos de discurso dos Anjos com a corrida de Alma. Há, no fundo, algo que nos orienta bastante mais em relação à importância do ator, que nos aproxima através de grandes planos e que implementa na cena um ritmo diferente, ritmo que não visa a aceleração do tempo cénico mas que através de uma maior alienação do espaço, pretende criar um espaço mental entre as personagens,

18 *Alma*, a partir de Gil Vicente. Filmagens em Abril de 2012. O anexo III é um DVD-video (*Alma* – excertos)

19 O anexo III é um DVD-video (*Alma* – excertos) que contém o excerto relativo a “*Corrida de Anjos e Alma*”.
Seleccionar no menu o *item* com o mesmo nome.

retirando o “ar” cénico do espaço sem *décor* à retaguarda. A outra cena, a que eu denomino cena da “Igreja”²⁰, é uma longa sequência com diversos atores onde na Santa Igreja, a Alma é julgada findo o seu percurso. A partir de um certo momento, a encenação coloca Alma de costas para o público durante longos minutos. Durante as filmagens senti que nessa cena os atores estavam sempre em grande tensão, como se formassem um círculo fechado desse julgamento face a Alma. O que tentei “traduzir” dramaturgicamente foi exponenciar isso mesmo. Se por um lado filmei planos longos, rígidos, onde os enquadramentos contêm linhas de força que colocam em choque um plano e o que se lhe justapõe, por outro os planos de Alma com a câmara na retaguarda ou lateralmente, filmando as suas reações durante toda a sequência, traziam algo de novo à versão cénica. Na montagem, a tensão entre as personagens ficou assim acentuada, sobretudo pelos planos onde Alma mais do que reage, espera e escuta o que tem no seu “caminho”. Isso possibilitou criar um huis-clos em torno das personagens, o que não existia no palco.

Não se trata propriamente de um Kinoteatro, no sentido do termo a que queremos chegar neste texto, e talvez se fosse um filme, Bazin o negaria colocando-o na prateleira mais “fácil” do “teatro filmado”. Mas, para além de não ter essa pretensão, inclui algumas das preocupações que mantenho durante o caso de estudo que se segue. Metodologicamente, foi conseguido com dois tipos de materiais, o que filmei durante os espetáculos e o que filmei durante as sessões “extra espetáculo” onde se procedeu tal como numa rodagem de um filme de ficção (muitas vezes com uma ordem de rodagem diferente da do texto cénico). Por fim, foi editado pelas edições DVD do Teatro Nacional S. João em 2013.

20 O anexo III é um DVD-video (Alma – excertos) que contém o excerto relativo a “Igreja”. Seleccionar no menu o *item* com o mesmo nome.

4. Exatamente Antunes²¹ : caso de estudo principal

Antes de mais gostaria de esclarecer que pretendo apresentar a exemplificação da minha forma de arquivo como uma memória reflexiva da minha *praxis*. Não posso deixar de assumir que a fuga à teoria ou a sua desconstrução é um objetivo por vezes premente e inscrito neste trabalho cinematográfico porque um ou vários assuntos que me assombram durante um determinado período de tempo me levam muitas vezes a entrar imediatamente em ação (filmar). Ou seja, só me encontro numa posição tranquila quando deixo de dominar a teoria que li, pesquisei, para a recolha de uma série de momentos, fragmentos dispersos de imagem-som, que depois trabalho na montagem. Há portanto, um primeiro trabalho de memória que incubo em mim mesmo e que não aplico directamente; não filmando aquilo que pesquiso, apenas levo comigo uma espécie de manancial memorizado que me auxilia nas relações que faço disso mesmo com o real diante de mim e que pretendo documentar. Esse é o primeiro objetivo da memória em que trabalho. Uma memória nova, que não tinha antes da *praxis*, mas que me dá uma espécie de rede de concentração num trabalho muitas vezes penoso de um arquivismo “à espera” dos acontecimentos. Acredito sempre que o filme acabará por nascer dessa mesma memória porque nos meandros da frustração, enquanto essa espera se reduz a pequenos “quase nada”, os acontecimentos do real assemelham-se a não acontecimentos de mera contemplação onde a manipulação é uma arma à qual tento resistir para não modificar as *personas* que estão a ser arquivadas (documentadas).

Tudo incide na questão perpétua onde a *praxis* é sempre um caminho de autobiografar as questões de quem está atrás da câmara (eu), a partir dos outros “reflectidos” pela objectiva. Exerço portanto um constante *In and out*²² entre mim e os outros mesmo na prática das filmagens. Exploro-me ao ponto de questionar os meus interesses sobre o objeto em si, tanto nas suas formas mais subtextuais como nos seus pormenores mais literais e concretos e então construo uma memória de mim próprio durante o processo. Esta é possivelmente a segunda estratégia de defesa na

21 O anexo II é um DVD-vídeo que contém o Kinoteatro *Exatamente Antunes* na sua íntegra. Imagens ilustrativas com referências a todos planos do filme presentes no Anexo I.

22 Ou *In/out*, é uma forma constante de fazer o espectador “entrar” e “sair” de uma estrutura dramática estabelecida, alheando-o da mesma. Aplicar-se-á, neste caso, tanto para o cinema como para o teatro. Herdeiro indireto do distanciamento *brechtiano*, estabelece uma relação de proximidade com o espectador. Presente em muita da escrita de Jacinto Lucas Pires, autor do texto cénico de *Exatamente Antunes*.

evolução de um trabalho onde a esperança da construção narrativa longe de fórmulas e arquétipos é também uma constante. Apesar de tudo, tento preservar um idealismo na consciência dos limites desta *praxis* e vou ingenuamente acreditando que são as formas e os “acontecimentos” que surgem (e a minha relação com eles através da câmara) que ditam a sua forma narrativa e estética.

A criação do Kinoteatro *Exatamente Antunes* foi desenvolvida em duas fases muito específicas. Em Março e Abril de 2011, acompanhei com a minha câmara todo o processo de ensaios de mesa no Mosteiro de São Bento da Vitória e depois no palco do Teatro Nacional de S. João, no Porto. Filmei ainda alguns dos espetáculos como método de pesquisa. Cerca de um ano mais tarde, a mesma peça foi reposta durante um mês no TNSJ e voltei a filmar durante um mês e meio ensaios corridos e espetáculos.

*“Gente que ia de passagem e fica aqui para sempre. Copiam, imitam, representam, mas de repente, a sina escurece outra vez. Ficam os foles em vez da respiração.”*²³No início das primeiras filmagens julgo ter apanhado um dos grandes sustos da minha vida. Sobretudo em documentários, quando se iniciam processos de montagem, é verdade dizer que “caos” talvez seja a palavra mais certa para definir dois estados face ao material com que nos deparamos: o do filme e o nosso que em sinestesia com o primeiro nos coloca numa posição eminente para o abordar. Muita paciência e trabalho são necessários para dissipar tais estados. Mas ali, naquela sala de ensaios, nesse confronto com o real, surgir a mesma sensação, talvez seja um pouco diferente. São pessoas que andam à procura, que não se conseguem ainda desvencilhar de uma narrativa ainda incompreendida, incapazes de a assimilar e inertes para passar à ação. A tentativa e erro são as mesmas que na montagem, a persistência é a única certeza na qual podemos confiar. A minha última experiência em filmar ensaios vinha de uma reposição onde estava tudo já muito definido cenicamente e para os próprios atores; apesar de anteriormente eu também já ter acompanhado processos de ensaios de peças de teatro, ora como dramaturgista, ora para fazer filmes para peças, este caso apresentava-se bem diferente porque simultaneamente ao processo ainda embrionário, eu teria que ficar ali, não desistir e

23 Discurso da personagem Antunes, na peça *Exatamente Antunes*, (Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros)

começar a filmar para me obrigar a uma espécie de aprendizagem própria ao ato documental que para mim é fundamental no sentido de me intuir a ganhar novos interesses mas também para ter uma ideia clara da peça em causa, dos atores, das personagens e, por ventura, de ir já recolhendo alguns “acidentes” que se pudessem tornar “acontecimentos” (sequências) de um possível filme. É daí que vem esta crença em começar a filmar praticamente logo desde o início. No texto “Ensaios abertos”, do *Manual de Leitura*²⁴ da peça, Pedro Sobrado refere que Claude Régy, quando interpelado para assistir a um ensaio, fica escandalizado: “Não se entra no ventre de uma mulher durante os nove meses de gestação!”. Talvez devessem ser lugares proibidos a estranhos. Mas o “entrar” nesse mundo tem no entanto por mim de ser feito assim: filmando para que aos poucos me torne menos estranho aos outros cujas vidas vou enquadrar.

Lembro-me do tempo ser muito reduzido para “pôr em cena” esta peça e de ser algo que todos sentiam. Uma desconstrução custosa do texto cénico para os encenadores e atores. Eram sobretudo momentos de frustração que acompanhava. Num dos intervalos, uma vez comentei que nunca poderia utilizar o que filmava durante estes ensaios, isto depois de ir revendo o material em casa. Um dos encenadores colocou-me a hipótese de ser talvez esse caos que o tornaria interessante. Mas eu assegurei-o que não era a temática que queria utilizar e que neste caso específico seria fatal. Eu próprio comecei a reconciliar-me com a ideia que o objetivo destas filmagens seria arquivar certos momentos ou que os poderia guardar para um outro projeto futuro visto que eu próprio, enredado num processo aparentemente desfragmentado, me via incapacitado de encontrar uma forma dramaturgica “minha” para o desenvolver. Era como se a “realidade” que documentava ainda não estivesse preparada para me ser mostrada. No palco do Teatro Nacional São João ainda filmei três espetáculos e como forma de agradecimento montei um trailer longo da peça para que TNSJ pudesse fazer a sua divulgação. Apesar de imperfeito, o Kinoteatro de *Atrás dos Tambores*, que antes montara em casa ainda se mantinha como o que se aproximava mais dos meus objetivos. Dessa primeira filmagem de *Exatamente Antunes* lembro-me que durante dois dos espetáculos fiquei dentro do camarim da atriz Lígia Roque (personagem: Judite), onde durante todo o tempo da representação filmei as entradas e saídas da

24 Este texto está incluído na sua íntegra no Anexo I, página 184

mesma, quem a visitava e o vazio do espelho no camarim. Nessa altura a Judite era loira, o Antunes tinha o cabelo um pouco mais comprido. Também me lembro que filmei os atores em grupo numa grande sala de maquilhagem antes do espetáculo. Era um material que me começava a chamar a atenção. E para além das trinta e cinco horas de material filmado, desses tempos foi tudo.

No final de 2011, o Teatro Nacional São João contactou-me para realizar um registo da peça de *Exatamente Antunes* que seria entretanto reposta no início do ano seguinte. Além de terem conhecimento do material que tinha filmado anteriormente viram o meu alinhamento da peça *Tambores na Noite*. Eu teria então no novo *Antunes* a oportunidade de desenvolver a ideia do Kinoteatro em toda a sua extensão através de um pensamento mais assertivo sobre a forma de filmar que agora me parecia mais clara. As únicas exigências da parte do Teatro eram de que o objeto tivesse uma qualidade de som profissional e que contivesse o texto integral da peça (tal não acontecia em *Atrás dos Tambores*, por ter tido a liberdade de fazer alguns pequenos cortes em cenas). Como se tratava de uma reposição, os ensaios seriam menos e teria que apostar sobretudo nos espetáculos. Partia para um objeto onde no final estaríamos perante uma única representação da peça e teria que haver *raccord* de cenários, maquilhagens, guarda-roupa, adereços e luzes.

Antes de recomeçar a filmar, em Janeiro de 2012, visualizei todo o material da rodagem anterior e estudei a peça ao pormenor para começar a tomar decisões. Subdividi a peça nas suas sequências²⁵, identificando cada uma delas com expressões ou nomes que a mim me remetiam para “um sentido”, fosse ele narrativo, subtextual ou de uma espécie de dramaturgia da qual me começava a apropriar. Este tipo de metodologia provém da minha própria forma de abordagem à montagem em filmes, (aqui procedo de forma semelhante), lugar onde cada sequência vai ganhando “novos sentidos” à medida que o todo se vai cimentando; estas sequências acabam por ser mais fáceis de localizar quando trabalho porque começam a fazer parte de um léxico mais próximo do processo de construção. Isso mantém-me a um nível mais “interno” da compreensão do filme em lugar de ter as sequências numeradas ou identificadas segundo categorias mais latas e muito descritivas de cada cena. Depois de falar com

25 Esta forma de catalogação de sequências pode ser observada no Anexo I, na divisão das sequências de *Exatamente Antunes* onde se encontram os fotogramas representativos de cada um dos planos.

os encenadores, expliquei-lhes que iria manter o texto cénico cronologicamente mas que era minha intenção construir um prólogo à peça (num pré-genérico de cerca de cinco minutos) que nos fizesse entrar simultaneamente num filme e numa peça de teatro. Para além disso, iria filmar bastidores, cruzamentos dos atores dentro e fora de cena e camarins. No entanto, para levar avante a minha ideia definitiva de “tradução” para filme necessitava de registar todos os momentos em que existiam discursos de atores “para o público”, fora dos ensaios. Propus-me então arriscar fazê-los todos olhando diretamente para a câmara, tornando isso num dispositivo fílmico recorrente.

O Teatro disponibilizou-se para que eu pudesse filmar de onde quisesse os últimos cinco ensaios corridos antes da nova estreia (ensaios esses onde os atores teriam guarda-roupa definitivo e maquilhagem igual à dos espetáculos) e para me ajudar na captação de um som com microfones HF e geral, para que mais tarde pudesse ter, não só a melhor qualidade possível, como também diferentes hipóteses na montagem. Precisava ainda de filmar vários planos “entre” os atores e “no” palco através de uma *découpage* pré-estabelecida, o que consegui fazer durante algumas horas em três dias diferentes. Todos os planos de olhar direto para a câmara foram realizados neste contexto. Os ensaios corridos foram também fundamentais para que conseguisse obter pontos de vista mais frontais do palco, porque quando filmo os espetáculos faço-o escondido junto às entradas e saídas dos atores, ao seu nível; muitos destes planos resultam em lateralidade e três quartos. Para isso utilizei um estrado que me colocava à altura do olhar dos atores e frente a eles. A continuidade destes ensaios também me possibilitou a captação de momentos em cena que da parte da fluidez emocional e rítmica dos atores não conseguia obter a partir dos três dias de *découpage* específica e menos documental. Eram ensaios corridos e sem paragens. Todo o outro material que filmasse fora deste contexto (material posterior de espetáculos) teria de ser dobrado com o som proveniente destas filmagens. E assim o fiz na montagem, com ainda mais cerca de dez espetáculos que filmei posicionando-me nos mais diferentes locais: sozinho com uma única câmara “esperava” os planos acontecerem dentro dos enquadramentos possíveis a cada posição.

Juntamente com os dois dias em que filmei os comentários de Carla Esteves da direção de cena (posto de comando de toda a mecânica da peça), as cenas de

camarim e as cenas que foram filmadas na casa do ator Jorge Mota, acabei por ter ao todo cerca de oitenta e cinco horas de material para construir um filme de uma hora e quarenta e cinco minutos. No entanto um problema real aconteceu nas segundas filmagens e havia que o ter em conta. Da rodagem de 2011 para a de 2012, para além de alguns pormenores de certas cenas terem sido alterados, o ator principal (Jorge Mota) tinha cortado o cabelo muito mais curto e a atriz Lígia Roque, impedida de descolorar mais vezes o cabelo de loiro, adoptou uma nova imagem para uma Judite morena, de rabo de cavalo. Estes factores levaram a que a maior parte do material de 2011 se tornasse num material de recurso, impossível de servir uma montagem *raccord* com planos de 2012, em noventa por cento dos casos. O filme foi construído durante três meses de montagem e com uma montagem de som de cerca de duas semanas. A minha experiência de montador não me tranquilizava mas também não me assustava. Já tinha trabalhado num filme de duas horas e meia, com trezentas horas de material bruto.

Se fosse possível resumir os meus principais objetivos para o Kinoteatro não poderia portanto deixar de parte manter a teatralidade, o filme documentário, o filme de ficção e a tradução do *In/out* que interrompe a ação através de diversas estratégias, nomeadamente a do discurso direto para o espetador através do olhar direto para a câmara. A criação de um espaço filmico através de uma peça de teatro cujo espaço cénico parte de uma ideia de palco vazio funcionou como um fim através de um paradoxal ponto de partida: “O espaço cénico não poderia ser fixo e identificável, paisagístico. (...) Esse lugar de todos os acontecimentos tinha de ser o palco vazio, porque contém superfícies de reflexão que propiciam uma espécie de jogo de espelhos; quando reparamos que uma personagem está a chegar à cena, são-nos dadas três ou quatro imagens dela. De resto, o palco não poderia representar mais nada, porque muitas coisas se definem a partir dos sons e da trajectória dos corpos.”²⁶ De facto era um cenário praticamente “nu”, bastante vasto à medida do palco do Teatro Nacional São João, limitado lateral e à retaguarda por placas de vidro de espelhos negros e aberto para as paredes de pedra, como se o próprio teatro tivesse as “entranhas de fora” acima das tais placas. Os adereços rareiam e mudam de função de cena para cena: um bar e um automóvel feitos somente com meras

26 Nuno Carinhas em conversa no *Manual de Leitura de Exatamente Antunes*. Excerto da conversa “Do branco da página ao preto do palco”, moderada por Pedro Sobrado. Este texto está incluído na sua íntegra no Anexo I, páginas 177-181

cadeiras de madeira, um divã, uma porta sem parede, umas escadas negras com cinco degraus, uma mala, um microfone, um jornal (que é também o *Manual de leitura* da peça) e uma árvore que desce do tecto com as raízes de fora. Se este é o palco da “cabeça de Antunes” ou aquele que dá asas à imaginação do espetador na sala de teatro, fazendo com que consiga ler através da escuridão que invade o espaço, o que importa é que esta relação espetador-espaço cénico é completamente diferente quando se tenta filmá-la. Num qualquer plano, o preservar do “ar” (se o compararmos ao ar no enquadramento de um plano), ou seja essa escuridão cénica, enquanto que pode legitimar por um lado o que vemos literalmente em palco, por outro destrói a sensação da criação do mesmo espaço mental em cinema de que o espetador na poltrona de teatro frui. Foi essa espécie de procura de “tradução” dramaturgica” que me interessou quando filmei o Kinoteatro; a tentativa de avaliar um mesmo efeito em cena e exponenciá-lo para nos podermos enfim encontrar mais próximos de uma preocupação da obtenção de um espaço filmico do que da legitimação de um “espaço real” (tal como é feito nos registos *on the fly*²⁷ de peças de teatro). O objetivo não passa por sobrevalorizar o cinema mas por preservar o que se passa em teatro.

“Já não se “adapta” um assunto. Põe-se em cena uma cena através do cinema.”²⁸ *Exatamente Antunes* é para Jacinto Lucas Pires, o autor do texto cénico, uma construção feita a partir do *Nome de guerra* de Almada Negreiros, mas que agora conta a história de “um homem que vai para uma cidade nova que é a cabeça dele. (...) Uma que cidade contém uma multiplicidade de pontos de vista, de personagens, de ações exteriores e isso representa o máximo do cinema. Ao mesmo tempo, o interior da cabeça de um homem é o máximo do teatro.”²⁹ É deste conflito permanente que surge o Kinoteatro e é dessa ideia que vive e o serve nas suas intenções. Para Pedro Sobrado na “teatralização do *Nome de Guerra*, o Jacinto desencadeou uma lúdica e bem-humorada mobilização total e de estratégias e formas dramaturgicas: há uma *pirandellização* do Almada com a interrupção do Autor em busca da sua personagem; há uma *brechtianização*, com o recurso aos títulos e às

27 Câmaras deixadas a filmar sozinhas, sem operador ativo; onde o enquadramento é o mesmo do início até ao fim do registo. Um único ponto de vista de câmara, nenhum ponto de vista dramaturgico de realização.

28 In “Teatro e cinema” do livro *O que é o cinema?* (1958), artigo originalmente publicado na *L'Esprit* em 1951. Pág.160

29 Excerto da conversa “Do branco da página ao preto do palco”, moderada por Pedro Sobrado. Este texto está incluído na sua íntegra no Anexo I, página 177-181

inscrições; como há uma *greco-tragedização* (perdoem-me o barbarismo) com a emergência de um coro no final do III ato.”³⁰ Eu acrescentaria no entanto que no Kinoteatro, através da exponencialização resultante da procura da “tradução” de formas dramáticas cénicas, a *brechtianização* estende-se à constante não desistência da teatralidade e ao entendimento que os efeitos de *In/out* e da relação direta com o público (que interrompem a “narrativa linear”, tal como no cinema clássico a demonstração da existência de cinema interrompe a história) não apenas por parte de um Autor (que mais do que busca, manipula a sua personagem e não a deixa cair em desgraça), como também pelas outras personagens sempre que olham diretamente para a câmara. Se entendermos como um desvio a utilização deste dispositivo cinematográfico que imbui efeitos tanto visuais como narrativos na personagem de Antunes, acabamos por chegar um pouco mais longe. Enquanto esta personagem “agarra” na sua história e propõe didascálias e apartes como forma de discurso, a sua postura também o torna numa espécie de arauto de si próprio, saindo da narrativa e logo de seguida, regressando à história, quando deixa de olhar para a objetiva.

Apesar de André Bazin praticamente denegrir o “teatro filmado”, ele acaba por valorizar dois casos dignos de excepção: *Henry V*, de Laurence Olivier e *Les Parents Terribles*, de Jean Cocteau; fazendo mesmo a este último um elogio à planificação do realizador que levou ao cinema a sua própria peça de teatro. “O ponto de vista do espectador é o do espectador perspicaz e com o poder de tudo ver. A análise lógica e descritiva, assim como o ponto de vista da personagem são praticamente eliminados; resta o da testemunha. (...) A câmara é finalmente o espectador e nada mais do que o espectador”.³¹ Há momentos em que a relação de Antunes através deste dispositivo com o público é de tal modo forte, que parece ser o espectador, esse que “está do outro lado do olhar, a olhar de volta para ele” que lhe assegura que o que está a viver é real, que ouve os seus pensamentos e de uma certa forma se torna privilegiado nesse mesmo sentido. O público parece saber mais do que as outras personagens com quem Antunes contracena. É de facto a nossa memória visual coletiva que nos permite, como espectadores, fortalecer essa relação,

30 Excerto da conversa “Do branco da página ao preto do palco”, moderada por Pedro Sobrado. Este texto está incluído na sua íntegra no Anexo I, página 177-181

31 In “Teatro e cinema” do livro *O que é o cinema?* (1958), artigo originalmente publicado na *L'Esprit* em 1951. Pág.159

porque esse olhar para a câmara leva-nos a situar nesse lugar, tal como já o fizemos noutras formas de cinema ou mesmo noutros *media* onde o dispositivo é utilizado. E é essa mesma memória que nos pode então alertar para a forma como a mesma intenção dramaturgica – o ator fala para o espetador (público) – se une em teatro ao cinema. No entanto, a “tradução” do olhar teria que ser feita porque as linguagens não são as mesmas nem os seus signos de identificação. Não bastaria filmar o ator a olhar para o público da sala para sentir o mesmo efeito em filme. No teatro, o olhar do ator quando interpela o espetador é mais vago, pode abranger partes diferentes da plateia, até pode ser cego por projetores; mas o que interessa é tão somente a sua direção. No cinema, esse olhar tem de ser absolutamente específico, neste caso, quase para o centro da objetiva. O dispositivo remete-nos para onde essa disrupção quebra a narrativa espaço-temporal, para a entrevista em documentário e a sua utilização nos mockumentaries³², até ao dispositivo fixo de conversas telefónicas ou internauticas via Skype. É dessa cumplicidade ou aparente intimidade que o dispositivo em cinema parece querer ir mais longe do que quando o vemos na sala de teatro. E se tivermos em conta a solidão da sala de cinema, o espetador pode além do mais, sentir-se o único dos interlocutores, o confidente singular de Antunes. Em teatro, isso seria mais raro acontecer. É sem dúvida, um dispositivo no cinema põe algo em causa face à história que se conta, não tivesse Ingmar Bergman decidido terminar o seu conto moral de *Mónica e o desejo* (1953) com um dos primeiros olhares para a câmara mais controversos da História do cinema narrativo; onde a atriz Harriet Andersson (Monika) confronta o espetador olhando para a objetiva no momento em que assume a sua decisão do final do filme, fechando assim a narrativa.

O *In/out* que reflete uma herança de um efeito de distanciamento/proximidade não é tão menos *brechtiano* que a utilização de qualquer legenda ou parafernália teatral. Aqui, onde porventura apenas estaríamos a fazer uma disrupção narrativa, também em filme fazemos uma interrupção. Estamos a interromper porque nos encontramos mais próximos de um jogo documental e talvez ao sair da narrativa linear também se assume a sua teatralidade. No entanto, nós próprios, exatamente no

32 Estilo de documentário, normalmente satírico e ficcionado. Eiticamente são filmes de ficção e podem ser interpretados por atores, respeitando a “fórmula” do documentário televisivo que inclui entrevistas. São disso exemplo *This is Spinal Tap*, de Rob Reiner e todos os filmes de Christopher Guest, *A mighty Wind*, *For your consideration*, *Best in show*, *Waiting for Guffman*.

século XXI, a isto também já estamos habituados. Apesar disso, este dispositivo já muito alicerçado a partir dos pós-dramáticos, já não nos confunde dentro do teatro. Passou a senso comum a interpelação. Apenas a narrativa continua a ser questionada. Nuno Carinhas remata na mesma conversa do *Manual de Leitura* que “Jacinto e a parafernália teatral (...) - uma espécie de documentário dentro da própria ficção. A narrativa documenta-se a si própria.” Se por um lado, há um fundo de verdade nesta hipótese, por outro penso que é o ato documental aquele que denuncia o teatro e não o contrário. No meu ato obsessivo em tentar captar várias partes de uma só peça de teatro como se filmasse todos os dias uma cena puramente documental, tratava-se quase de prever uma realidade que estava a acontecer diante de mim. Tal como se esperasse um plano premeditado de um filme de ficção. O perigo estava, no entanto, no “excesso” de “acidentes e “falhas” em filmagem e acontecimentos que em teatro se repetem apenas dentro de certos limites. Mas no documentário, é também com isso que temos que jogar. E o que interessa no final, é tratar-se de fazer cinema e não vídeo, documentário ou ficção. A ideia da “tradução” é de facto permanente e mais certa que a ideia da “adaptação”, no caso do Kinoteatro. Isso não significa no entanto, que existe sempre uma “tradução” linear do que acontece em palco.

Este conceito inclui ainda uma enorme quantidade de possibilidades que remetem para a construção de novas formas de “mostrar” a partir da releitura de formas dramáticas, estéticas ou apenas meramente textuais. Nalguns casos, são essas releituras que dão origem à construção de sequências que não existem de algum modo na peça de teatro, nem no texto, mas existem no Kinoteatro. Para além do prólogo, uma série de novas sequências se criaram. A sua construção foi diversa e pode encontrar origens tanto em factos que voltei a pesquisar no romance *Nome de Guerra*, intenções na encenação, como se filmam adereços, a *mise-en-place* de objetos diegéticos, tentativas de reformular a leitura do texto cénico de uma outra forma, e por aí adiante. Um bom exemplo é a cena no camarim de Antunes³³ com as fotografias coladas no espelho. Eu decidi construir esta sequência após a sequência em que o Autor interrompe a peça pela segunda vez e fala com os outros atores. Posto isto, uma enorme árvore desce do tecto e instala-se no cenário. Nesta cena, o Autor reivindica, entre outras coisas, que é necessário olhar para os seus olhos que vêm por detrás de tudo, e então propõe ao público: “*Minhas senhoras, e meus*

33 A sequência correspondente pode ser referenciada no Anexo I entre as (fig.ANT232) e (fig.ANT237)

senhores, vamos começar.” Quando me questionei sobre a existência da árvore, os atores tinham opiniões dispersas, os encenadores também, mas para mim, decidi incluí-la na questão da origem e da árvore genealógica de Antunes, sobretudo porque a personagem do Tio se colocava debaixo dela. Apesar de isto não ser claro na peça, em *Nome de Guerra* de Almada, todo o primeiro capítulo (AS PESSOAS PÕEM NOMES A TUDO E A SI PRÓPRIAS TAMBÉM), há uma insistência de Almada Negreiros na árvore genealógica, “esse segredo do nosso segredo. Esse mistério do nosso mistério. (...) é completamente impossível conhecer inteira uma árvore genealógica; o que pode é cada um possuí-la no seu carácter.”. Toda esta temática me interessou, aliada à questão do “romance de formação”³⁴, que indiciava ser sobre a maturidade e libertação da identidade de Luís Antunes. Por último, havia também uma questão que me parecia interessante recolocar no filme: o imaginário do passado familiar de Antunes que apenas se conhece através do Tio (vinha de boas famílias do interior e por outro lado, era interpretado por um ator com o dobro da idade da personagem). Daí que decidi construir uma sequência onde ficcionalmente Antunes “recomeçaria”: no seu camarim, onde a direção de cena diz em off que faltam 30 minutos para o início do espetáculo, Antunes recomeça como personagem (Jorge Mota volta a rememorar o texto em frente ao espelho), mas à sua frente, em vez de fotografias da peça, ou outros fetichismos comuns aos camarins, estão várias fotografias do ator Jorge Mota em diversas fases da sua vida, como se tivesse diferentes identidades. Mesmo criança imberbe, passamos a conhecer o pequeno Antunes. De uma forma irónica, julguei que a sequência nos recolocasse a nós, de uma forma ficcional e lúdica, perante um Antunes mais novo e mais de acordo com as apresentações furtivas e textuais que tinha tido até ali durante a peça. E como se podia confirmar, através de uma fotografia a preto e branco *photomaton*, o pequeno Antunes um dia na sua infância, provindo de família religiosa, rezou de joelhos, na sua primeira comunhão (foto de Jorge Mota com seis anos). Para além disso, a

34 O termo “romance de formação” (*Bildungsroman*) revela um romance à volta do desenvolvimento pessoal.

Na versão de Marianne Hirsch no seu ensaio crítico "The Novel of Formation as Genre":

1. O *Bildungsroman*, mais genericamente, é a história do crescimento de um indivíduo e do seu desenvolvimento dentro de um contexto ou ordem social definida. O processo de amadurecimento, na raiz desta história de busca, tem sido descrito como uma "aprendizagem da vida" e uma "procura de existência significativa dentro da sociedade ."

2. Para incentivar o herói ou heroína à sua jornada, alguma forma de desilusão ou perda deve colocá-los longe de casa ou do *setting* familiar.

3. O processo para alcançar a maturidade é longo, árduo e gradual, consistindo em sucessivos choques entre os desejos e as necessidades do protagonista e as visões e julgamentos empreendidos por uma ordem social inabalável.

4. Eventualmente, o espírito e os valores da ordem social manifestam-se no protagonista, quando este finalmente se adapta e acomoda na sociedade. O romance termina com a consciencialização pelo protagonista de si próprio e do seu novo lugar nessa sociedade.

sequência era também de interrupção, mas a isso estávamos já nós habituados nesta altura do filme. A sua estranheza não é demais para a situação. Muitas vezes, quando falo de uma nova dramaturgia no Kinoteatro, esta não rompe com a peça por se afastar dela em termos estéticos ou rítmicos. O que existe é sempre uma intenção de pegar no mundo que ela contém e maximizá-lo, tornando-o num mundo fílmico.

Um prólogo³⁵

“Às vezes quando estou no quarto sem pensar em nada, sem uma ideia inédita vá lá e existe uma direção que eu sigo no espaço: assim, debaixo dos olhos. E a minha cabeça acompanha essa direção. E então vejo-me ali: dentro destas paredes, debaixo deste tecto, em cima deste chão...há uma história em que eu entro.”³⁶

Os primeiros cinco minutos do Kinoteatro foram concebidos especialmente fora da estrutura narrativa da peça, ora com elementos textuais dela, ora com planos que lhe pertencem, ora com situações próprias do início de um espetáculo, ora com transposições de partes do texto cénico para novas situações. Tornou-se fundamental criar uma primeira sequência que funcionasse como um prólogo ao filme e à própria peça em questão. E, para que não restassem dúvidas, o genérico inicial do filme³⁷ só aparece mais tarde, exatamente no momento em que todos os dias os atores Paulo Freixinho (D. Jorge) e o ator Jorge Mota (Antunes) entravam no palco a dançar lentamente ao som do mar - momento real de início do espetáculo em cena todos os dias no Teatro Nacional São João. A introdução a um filme era fundamental e para tal era necessário que se fossem de imediato acumulando as camadas com que este viria a ser construído. Queria que o espetador soubesse que o filme deambulava entre linhas dramáticas diferentes que não pertenciam necessariamente à história contada na peça nem à sua estrutura primordial, mas que nela se inter cruzassem, tornando

35 No Anexo I, as sequências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant01) e (fig.Ant17)

36 Excerto das primeiras frase correspondentes ao texto cénico de *Exatamente Antunes* e que são proferidas em casa do ator Jorge Mota enquanto decora o texto de Antunes, junto a uma janela. Este excerto não corresponde ao início da peça em questão.

37 Este genérico aparece aos 5 min. do filme onde o título, nomes de atores e encenadores (fig.ANT018) do Anexo I.

este Kinoteatro num labirinto teatral. Para isso era preciso dar a descobrir neste curto espaço de tempo, o dispositivo em que os atores falam diretamente para ele; o *In/out* teria que ser *a priori* denunciado para diminuir qualquer efeito de estranheza que pudesse causar se aparecesse pela primeira vez mais tarde, já avançado o filme/peça. As temáticas subjacentes à peça teriam no entanto de ser subliminarmente lançadas, uma a uma. Quando começo aqui a criar um objeto que coloca o espetador no próprio teatro, fazendo o percurso da rua - casa do ator – teatro como território, é para que a teatralidade apareça desnudada como temática do filme. E a si associada, aquilo que me interessava também explorar e pensei ser pertinente: o *In/out* entre ator e personagem. Para isso, fui filmar um Sábado à tarde o ator Jorge Mota a memorizar as falas de Antunes na sua própria casa; material este do qual seleccionei as partes onde o texto cénico efetivasse a presença de um protagonista, tal como o seu problema principal (“está dentro da sua cabeça”, “ainda está na fase mental”). Ele próprio, enquanto decora o texto “apresenta-se”: “*Muito prazer, eu sou o Antunes*”. Em contraponto, a peça de teatro quando abre sobre a cena do bar não contém uma caracterização tão imediata como protagonista nem maximiza a sua relevância dramática individual. No fundo, apesar da fragmentação e das elipses, acabo por “dar a conhecer” Antunes de uma forma mais solitária mas clássica para a sua própria rápida manifestação nas suas características.

Todo o dispositivo utilizado dentro da casa do ator corresponde ao do documentário observacional, logo o documentário ganha o poder da sua presença desde cedo no filme. A temática inerente ao próprio teatro está presente desde o primeiro plano do filme, ou seja, o próprio cartaz da peça iluminado num fim de tarde com a Ponte da Arrábida em fundo (no Porto, onde está também situado o Teatro Nacional São João), estende-se para a casa de um ator que, através do reconhecimento do seu rosto em palco nos permite seguir uma lógica dramática agora com texto discursado pelo ator João Castro (Autor). É aqui que justaponto as questões que o texto do Autor remetem para o público – a relação do espetador com as personagens, ou se quisermos, com o próprio teatro - “*as pessoas estão sentadas à espera de ver se gostam. O verbo gostar. Ainda bem que nem eu nem vocês fazemos parte do público*”, que por sua vez, justaponto com uma espécie de escuridão que muito pertence aos bastidores de teatro e às próprias ideias cénicas de encenação. Assim, como espetadores somos levados para o mundo da inquietude de Antunes de

uma forma mais imediata, perdido dentro da sua própria cabeça ou, se quisermos, perdido dentro do próprio teatro: num primeiro plano, bastante escuro, conseguimos vislumbrar silhuetas de cabeças e um ecrã de televisão (a direção de cena) onde Carla Esteves estabelece um curto diálogo através de intercomunicadores e onde se comenta como o público rareia (característica dos dias de hoje). Enquanto isso, nesse seu posto de comando, podemos ver muitas das cadeiras da plateia vazias, em panorâmicas, nesta verdadeira câmara de vigilância. O Autor evoca que a peça vai começar. O ator Paulo Moura Lopes abre um primeiro lençol que diz “*Às vezes o dia começa à noite*”; a ideia para este plano é não só uma rima com o plano inicial de fim de tarde no exterior da rua como também do próprio teatro, onde a maior parte das representações são à noite. O ator é um ser noctívago, que “acorda” apenas ao final da tarde. Mas essa noite, é também a escuridão de que falava anteriormente, onde ainda se vislumbra, num plano, a silhueta do fato de Almada Negreiros posta agora em evidência sem o rosto de um ator, o que torna a figura mais iconográfica. É nessa penumbra que de seguida encontramos o ator Jorge Mota, um Antunes meio perdido em grande plano no meio da escuridão cénica. Nos três planos que se seguem e que fecham o prólogo, confirmamos que é o momento para passar pela parafernália teatral: os atores cruzam os painéis com néons de luz rarefeita, prontos para o início do espetáculo.

Mas voltando à casa do ator, dois apontamentos importantes não podem deixar de ser referidos. Através do discurso da personagem podemos aceder à questão do Antunes retardatário que se começa a evidenciar, uma criatura lenta que quase mentalmente prevê o que se vai passar a seguir por fazer projeções mentais. É o facto de ser um ator a tentar lembrar-se do seu próprio texto, numa espécie de rememoração, numa busca de palavras que quase parecem espontâneas, outras vezes rápidas demais, que aproxima Jorge Mota de Antunes; na maior parte dos casos, encontro o retardatário mais facilmente nos instantes em que o ator parece estar a fixar o texto no seu pensamento. Em segundo lugar, no último plano da casa, o ator subitamente muda de um discurso próprio de um documentário observacional para um olhar para a câmara confrontando-nos como espectadores: “*Tcsh...queria-vos mostrar a ideia que tenho na cabeça neste momento.(...) Estão prontos? Aqui vai.*” É através deste olhar que depois se estende ao plano em que o Autor também fala olhando para a câmara e que “afirma” a existência deste tipo de dispositivo no filme.

Por vezes, “na minha cabeça”, penso que todo o Kinoteatro se passa entre esta evocação de cumplicidade de olhar direto e o documentário observacional. Mas depois vem a evidência da ficção e da montagem que me traem.

Olhares que se multiplicam³⁸

A peça, tal como é representada nos espetáculos começa no momento em que as letras EXATAMENTE ANTUNES aparecem inscritas sobre um ponto de vista geral de toda a dimensão do palco, semelhante ao olhar do espetador teatral. O espetador do Kinoteatro, quando tem acesso a esta forma dramaturgica acede à certeza de que está a ser levado para uma peça de teatro, propriamente dita. No entanto, dois tipos de olhares se começam a multiplicar desde aí. Por um lado, o olhar de uma câmara com *découpage* que permite não só narrar a história da peça como a sua teatralidade. A montagem também alterou tempos de reação e ação entre cortes de planos e jogou com ritmos escolhidos dentro de planos que foram filmados em dias diferentes e que agora pretendem ser um só. Por outro lado, o próprio dispositivo do olhar direto para a câmara, depois de por mim estudado onde funcionaria começou a tomar conta duma componente de realização do próprio Kinoteatro. Há momentos em que coincide com o olhar dos atores para o público na representação em palco e noutros casos trata-se de evoluções do mesmo dispositivo onde não existia antes este olhar para o público na sala. De facto, a primeira vez que ele reaparece é com a interrupção narrativa da cena inicial do bar pela personagem Maria (interpretada pela atriz Joana Carvalho) quando nos recita o “Anjo da Guarda” de Almada Negreiros. Ela olha-nos como uma primeira confiança e esse choque do olhar coincide aqui com a interrupção *In/out* da própria narrativa onde o espetador passará de interpelado a confidente ou testemunha.

Na cena do bar que se segue, Judite reaparece com a Rapariga Avulsa. Há então um momento em que pensei exponenciar uma dramaturgia que julgava funcionar fragilmente em palco, a da espera de quatro personagens sentadas em

38 No Anexo I, as seqüências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant18) e (fig.Ant162)

cadeiras num cenário quase vazio e imenso. Para isso, recorri ao mesmo dispositivo, filmei um grande plano de Antunes onde o seu olhar quase parece “querer pedir auxílio” ao público para o tirarem dali, um grande plano da Rapariga Avulsa que parece procurar alguém com o seu olhar (esse alguém poderá ser mesmo um de nós) e um último grande plano de Judite que ao procurar por alguém nos espetadores, acaba mesmo por encontrar e sorrir-lhe. Aqui, o tempo fílmico dilata-se mas a ação continua, ao contrário do que se passa no longo plano geral que se forma em palco, que por inacessibilidade às expressões dos atores, quase que parece reduzido à única ideia de tempo de espera. Também é nos espetadores que D. Jorge encontra um interlocutor quando pede para *meterem um fox*, dança essa que prolonguei em tempo (é mais longa do que a dança em palco) porque em filme tínhamos a oportunidade de construir não só as diferenças entre as personagens na forma de abordagem da dança, como também de testemunhar a surpresa e a falta de jeito de Antunes quando é abordado pelos rodopios de Judite. E com o *foxtrot*, o empregado muda a posição das cadeiras do bar para cadeiras de um automóvel (recurso dramatúrgico cénico simultâneo em palco e em filme), mas o que a câmara permite ver e que é inalcançável ao espetador de teatro é a relação deste último quando se senta na sua cadeira de condutor e que assim pode imprimir o ritmo do automóvel mais eficazmente à cena porque também faz parte da *découpage* alternada entre todos os atores em filme.

Este é também o tipo de olhar de observador ativo que a câmara nos proporciona para aceder a um grande plano do Autor que ri durante a cena da aparição do Tio e que interrompe a anterior; situação esta que não existia em absoluto. Trata-se de um plano “roubado” nas filmagens, da reação real à cena em bastidores, do próprio ator João Castro que interpreta o Autor, mas ao incluí-lo na montagem, permite não só começar a delinear a presença desta personagem no filme/peça (na peça ainda não entrou em cena; no Kinoteatro já apareceu durante o prólogo) como também reforçar a ideia de um Autor capaz das próprias interrupções cénicas ou seja, aquele que armadilha e ludibria a história de Antunes. Neste caso, seria ele quem faria entrar o Tio em cena para interromper a narrativa do bar para fazer “lembrar” a Antunes a sua condição passada e atual. É claro que também é uma estratégia de narração parcialmente subtextual. Na cena do Tio, voltamos a ter o olhar direto deste último para a câmara, como se nos narrasse a história a nós,

espetadores. Ao mesmo tempo, a sua história é também aquela que define o passado de Antunes e nos dá pistas sobre aquilo que ele é e o que veio fazer à cidade. O mesmo olhar para a câmara é novamente usado de duas formas diferentes, ambas com Antunes. Primeiro, durante a última cena do automóvel quando faz o aparte antes do despiste - a personagem levanta-se e interrompe a cena - fala para nós: *“Não foi palha o que ele disse”*. No fundo, é a nós que Antunes pede desculpa pela falta de educação de D. Jorge às duas “senhoras”. Mais tarde, quando a Rapariga Avulsa salta “carro fora” e sai de cena tal como o condutor (fim de cena), Antunes favorece a passagem de tempo posicionando-se como uma espécie de arauto que narra a sua história para a câmara: *“Já é dia. A luz do sol é fraca, mas mais forte que o álcool. Estamos precisamente no século XX.”*

É sobretudo na primeira interrupção do Autor que a relação ator/espetador se exponencia. Apesar de ser uma cena de diálogo entre os Antunes e o Autor, eles fazem o *In/out* entre eles próprios e a câmara. Tentar ganhar a razão numa espécie de combate de olhares onde lutam para ver quem tem mais adeptos por parte dos espetadores. Este despique termina com a proposta da ideia de Antunes ao público. A mesma ideia que propôs no último plano filmado em casa do ator Jorge Mota, durante o prólogo. Esta cena é outro exemplo que nunca me pareceu completamente resolvido dramaturgicamente em palco e talvez muito por se confiar demasiado numa ideia de cinema (algo que só funciona com um grande plano do ator). No seu plano geral, os seus olhos que implicam o público e lhe pedem para descobrir qual a ideia que acabou de ter (dentro da sua cabeça) acabam por reduzi-lo a um gag de “tempo de espera”. Perdem a expressão do ator que aqui confiou apenas no gesto facial. Acidentalmente, quando filmei este plano (como o ator Jorge Mota teria que olhar diretamente para a câmara e foi realizado fora de um espetáculo corrido), repeti-o duas vezes e a última era a melhor. Apenas não reparei que neste take, ele tinha o chapéu posto (o que não acontecia nos outros planos filmados da mesma sequência). A falha de *raccord* pareceu-me a um primeiro olhar que aqui não teria possibilidades na montagem; esse choque traria dificuldade na leitura de uma cena tão contínua. No *take* com *raccord* tinha feito um zoom que considerava desajeitado e o ator não olhava sempre para a objetiva. Após algumas semanas de montagem, quando comecei a pensar realmente na ideia destes olhares, acabei por escolher o *take* que tinha *raccord* e o zoom desajeitado. Numa segunda leitura mais pessoal, começou a

fazer lembrar-me o que não funcionava cenicamente e me dava vontade de fazer quando via a peça sentado da poltrona do teatro: aproximar-me. Talvez desajeitadamente, ou a medo. Quem se levanta a meio de uma peça de teatro para ver mais de perto? Mas talvez fosse isso que a cena estivesse ali a “precisar”, era o próprio espetador que se aproximava aos poucos do rosto de Antunes para ver se reparava nalgum sinal que transparecesse a “ideia na cabeça dele”; já não era apenas um zoom. Apesar desta resolução cinematográfica, a cena acabava sempre por se resolver no espetáculo porque pela primeira vez apareceria o *placard* de legendas *brechtiano* com o pensamento retardatário de Antunes inscrito (tão oculto e difícil de exprimir pela personagem): A MULHER! A MULHER! A MULHER! - ideia ainda na “cabeça”, problema de um retardatário antecipado.

À porta da discussão³⁹

Antunes, o retardatário, chega com a sua “ideia” a um novo espaço vazio onde encontra um empregado de hotel. A ele confia-lhe uma história que nunca vimos posta em cena e apresenta-se. O espetador do Kinoteatro já conhece algum do seu texto, porque coincide com o texto que o ator Jorge Mota memorizara em casa, durante o prólogo. Agora, junto ao empregado, propõe-lhe que siga os “seus olhos”, o que não é fácil porque é uma história cheia de “acidentes almadianos”, onomatopeias e previsões. Como a própria personagem afirma: “aponto-os (aos olhos) para a frente e olhe, até me lembro do a seguir.” Esta cena foi construída baseada no que eu próprio pensava ser a “confusão” de Antunes que antecipa com estranheza uma ação posterior na sequência da peça, nomeadamente o aparecimento de Judite à porta do bar. A dramaturgia real desta sequência baseava-se somente num diálogo entre o ator Jorge Mota e o ator Paulo Moura Lopes à direita de cena. No palco mais nada, durante toda a cena. A estranheza era tal que a minha intenção foi aumentá-la para que realmente tivéssemos a certeza absoluta que de estranheza realmente se tratava. Muitas vezes nas filmagens e na montagem dou alguma importância aos “acidentes”, aquilo que não estava previsto e aconteceu e que se

39 No Anexo I, as sequências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant163) e (fig.Ant181)

usado com uma nova lógica pode ou não ser proveitoso para a construção. Um verdadeiro “acidente” de todo percurso de “filmagens” deste Kinoteatro era, sem dúvida, todo o material da primeira rodagem onde a atriz Lígia Roque (Judite) tinha o cabelo loiro. Impossibilitado de o utilizar devido a uma global falha de *raccord*, sempre procurei ter uma forma onde este pudesse aparecer sem ter, no fundo, uma explicação realista para o mesmo. Ao pensar na criação da sensação de estranheza e na impossibilidade da “pré-visão” que Antunes estaria a oferecer ao empregado, tive a ideia de uma concepção dramaturgica que a retratasse numa “aparição da Judite loira”, concebida com o material da primeira rodagem. No entanto, o meu objetivo era chegar ainda mais longe, era que isso tivesse também uma lógica interna e coerente com a cena a que estávamos a assistir e que não existisse de forma gratuita ou mesmo meramente estética. Para além do mais, quando vemos a cena em Kinoteatro, dado que o espaço cénico em que Antunes e o empregado narram o episódio é diferente daquele em que Judite aparece, dou uma “falsa” possibilidade à existência de tal acontecimento. A montagem alternada entre dois espaços que aparentemente não se cruzam é, no fundo, a prática que aqui utilizo. Como remate cénico induzo ainda no drama, a “quase” existência real de uma cena se poder passar assim em palco e incluo um plano da Judite loira a entrar no seu camarim depois da sua saída de cena. Ironicamente, alguém poderia pensar que tal pudesse ser feito com uma peruca. Nesta espécie de “projeção” de Antunes, a montagem facilita outra situação textual que joga com os dois espaço-tempo: Antunes refere que vê uma “pessoa com ar de pergunta” e o que vemos é um plano do empregado junto a dois espelhos negros. A ideia que o ator que interpretava o empregado me dava nesta cena era mesmo que estava sempre com ar de “ponto de interrogação”. Daí ter formulado a hipótese de o relacionar com essa imagem e na montagem, quando voltamos aos plano médio com os dois atores e o empregado se reconhece “ao longe” na “projeção”, diz: “*Sou eu, o porteiro formidável.*” É apenas com um simples contra campo imaginário que construo esta sequência, aquele que se pode passar entre duas histórias. No caso da dramaturgia é uma previsão, um *flashforward*. No caso prático da metodologia de filmagens com material anterior acaba por ser paradoxalmente um *flashback*.

Após a segunda interrupção do Autor, a “árvore genealógica” desce sobre o palco e o Kinoteatro dá ao espetador acesso direto às reações do Tio, enquanto o Autor evoca um novo começo. No camarim, Antunes rememoriza o texto rodeado de fotografias antigas do ator que o interpreta. Novamente em palco e para a câmara, Antunes confessa-se seguindo o mesmo dispositivo que na cena seguinte lhe permite ter a certeza do que diz quando Judite lhe aparece e, depois de estar em *amorce*, volta-se para nós e diz: “*A verdade é esta? Esta é que é a verdade?*”. O público continua implícito nas suas dúvidas mas é ao mesmo tempo o seu interlocutor solitário. Se pensarmos na solidão de Antunes durante esta viagem dentro da sua cabeça, é também porque como personagem nos pode abordar com a palavra e o olhar mas nunca obtém resposta. A montagem desta cena, “encontro entre Judite e Antunes”, é um bom exemplo para contradizer a noção de ação/palavra a que estamos muito habituados em televisão. A maior parte das vezes permanecemos aqui intencionalmente na reação como ação, e neste caso na reação/expressão teatral dos atores que acaba por ser mais importante do ponto de vista narrativo em cinema do que propriamente “ver” quem está simplesmente a falar. Sempre que possível, este foi um jogo dramático do qual me sirvo nas cenas de diálogo entre Judite e Antunes e que constituem uma das bases nucleares narrativas do romance *Nome de Guerra* de Almada Negreiros. Nesta parte da peça/filme, estas cenas começam a ter uma importância tal que se apresentam estruturalmente intervaladas entre a história do casal e as interrupções dramáticas até praticamente à separação do casal. Nas duas cenas do quarto, às quais se segue à cena dos “panos com inscrições” (motivos *brechtianos*, se quisermos, ou novas legendas), a *découpage* clássica permitiu criar uma tensão dramática entre as personagens, através de diferentes avaliações da importância onde o plano está, se na ação (texto), se na reação. Isto é relativamente diferente da plateia para palco, devido à grandeza de plano (geral) ser sempre a mesma. Aí, a liberdade de opção entre olhar para um dos personagens é dada ao espetador, à exceção dos casos onde a própria encenação lhe promove essa escolha ou não.

40 No Anexo I, as seqüências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant225) e (fig.Ant315)

Muitas vezes associa-se o Teatro ao texto cénico, o que nem sempre é verdade. Para além disso, é a existência do espaço vazio que permite ao espetador do Kinoteatro alienar-se do *décor* e imaginar-se num quarto predominantemente escuro quando a *découpage* privilegia os atores. A certa altura, esquecemo-nos de onde realmente estão, ou melhor, o esquecimento é a prova de que o espaço filmico e neste caso teatral conseguem ser um verdadeiro quarto sem cenário. Quando Maria interrompe a primeira cena do quarto, depois do Autor entrar com o microfone: “*O Antunes está dentro da realidade, com a porta fechada e sem chapéu*”, a escuridão é mesmo total. O plano em que ela se aproxima e ilumina Antunes e Judite foi realizado propositadamente fora dos ensaios corridos, para que filmasse mais próximo e, mais uma vez, Antunes pudesse olhar para a câmara quando Maria se aproxima dele com a vela acesa. Mas é esta personagem quem vem confirmar no seu novo monólogo com olhar direto para a câmara que “*isto não é sítio nenhum. Isto esteve para ser um sítio com um nome*”. De uma forma ou de outra, Maria sempre me pareceu uma personagem externa à peça. Ela praticamente não existia no romance de Almada e foi Lucas Pires quem a valorizou na sua “tradução”. Daí que tentei, sempre que possível, reforçá-la como elemento teatral. Estas suas últimas frases sempre me pareceram que eram sobre teatro. Um dia, pedi à atriz para filmar este mesmo monólogo dentro do seu camarim com uma vela e às escuras. Ainda o cheguei a fazer mas acabei por não o utilizar na montagem porque achei que os dois únicos camarins que poderiam existir eram os de Antunes e Judite. No entanto, talvez porque esta personagem trazia consigo uma história do passado e parecia saber mais do que Antunes, constitui com o Autor a maior parte das interrupções dramatúrgicas de uma possível linearidade até ao momento. Ou talvez por ser sempre uma presença na relação dos dois, uma ameaça, um fantasma que passa com um fato que no escuro parecem pequenas estrelas e Antunes, no seu fato de nudez, sem ver o de Maria diz “*Estamos no Céu, Judite. Não achas?*”. E assim, em pleno relacionamento amoroso, continua o *Bildungsromans* de Antunes. Judite: “*Sim, sim, Luisinho. No céu.*”

O buraco da fechadura⁴¹

Se eu pudesse subdividir esta peça de teatro, a terceira parte do Kinoteatro começaria onde a “porta” entra em cena, antes da sequência em que Antunes vai ao hotel para enviar um telegrama e buscar a mala. É aí que encontra o empregado e tem um novo momento retardatário. Mais uma vez, eu decido ilustrá-lo para que o espectador tenha mais a certeza do seu retardamento. Aquilo que me pareceu mais eficaz foi o reconhecimento iconográfico dos planos. Ou seja, colocar um plano que será fácil de reconhecer mais tarde, quando aparecer numa sequência posterior. E bastou um. Para isso, o reenquadramento do cenário com os seus fundos escuros ajudou bastante. Se, por um lado, estava a nova “porta”, noutra estavam Antunes e o empregado. Assim criei uma pequena ilusão. Quando Antunes refere ao empregado: *“Uma mulher, nua, de cócoras, a escutar a uma fechadura, é só uma hipótese, claro. O que pensa disso?”* e o faz em *off* no filme, o momento é ilustrado por um plano onde a porta é enquadrada com Judite entusiasmada, a reproduzir a ação que Antunes especula para um acontecimento futuro. Apesar da ilusão que a cena se possa passar no palco, porque não vemos a porta nos planos com os outros dois atores, isto não acontecia na realidade. A porta permanecia vazia em palco e Judite não estava em cena durante esta sequência. É isso que permite aumentar a redondilha na cabeça de Antunes sobre uma história que se passa unicamente na sua cabeça. Apesar de não ser adepto da ilustração textual, aqui tudo ganha uma coerência que à partida o recurso me retrai. Ao tornar o texto cénico visível numa imagem simultânea, exponencio o valor do que é dito e visto. Assim, o espectador que teve acesso a esta imagem, poderá mais tarde eventualmente reconhecê-la, numa nova cena em que deveras Judite escuta à fechadura e é interpelada por Antunes. *“É uma vida inventada”*, a de Antunes. Tal como o faço ver ao espectador do Kinoteatro quando filmo o “Jornal” (na realidade o *Manual de Leitura* da peça aberto sobre um dos textos) que o empregado lê e a câmara permite ver não só essa frase como uma imagem do Autor impressas. É um plano puramente acidental. Eu apenas queria filmar o empregado daquele ângulo durante um dos espetáculos. As várias páginas que folheou até parar neste possível “acidente” contribuiu para uma nova lógica dentro da minha nova “realidade”.

41 No Anexo I, as sequências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant316) e (fig.Ant338)

Toda a ideia de labirinto teatral e agora cinematográfico torna-se muito mais evidente a partir do momento em que o intercruzamento de espaços vai para além do palco e seus limites à boca de cena e laterais onde os atores esperam entradas e se estende até aos camarins dos atores. Já tínhamos recorrido a tal dispositivo mas é sobretudo na parte do Kinoteatro que se segue que esta mecânica ganha uma força quase imparável. Depois da cena em que realmente Judite escuta ao buraco da fechadura uma discussão e na qual Antunes confia ao espetador uma vez mais a sua reflexão sobre esta mulher: “*A Judite não é uma mulher. É a própria realidade. (...) Penso: A Judite não é gente, é uma pedra de toque, é um degrau, é a minha entrada na realidade...*”. Aqui a porta passa a ser o elemento cénico que mais importância tem e pela *découpage* é também mostrada através dos bastidores, uma porta sem parede, demonstrativa da teatralidade. Judite sai de cena pela porta, os *placards* de cartão com pernas de mulher desenhadas entram em cena nas costas de Antunes; através do seu olhar a *découpage* faz com que pareçam uma projeção em que ele entra e na qual começa a cantar para nós. Esta canção é interrompida pelo Autor e através da *mise-en-scène* do Kinoteatro todo o percurso de Maria até Antunes que cai estendido no chão com a interrupção é mostrado nas costas dos *placards* onde podemos ver os atores que os seguram. Atrás de um deles está o Autor, detentor do ponto de vista da cena que se segue. Esta personagem é também por si própria identitária do que está “nos bastidores” da escrita; alguém que decide como as cenas são. É dos poucos exemplos onde se utiliza planos de ponto de vista para reforçar o ponto de vista de uma cena que é o da personagem do Autor. Talvez por não ser o de Antunes. Maria : “*Ai daquele que desconheça a tal ponto o seu próprio sonho.*” A canção continua mas agora no camarim de Judite que a entoia. O lado documental prevalece nos bastidores e a linha dramática da teatralidade ainda não é rompida. Esta passagem por Judite fora de cena está também aliada à ideia de Antunes (A MULHER!), à canção e às próprias pernas femininas. Assim, em vez de mostrar a cena tal como ela é em palco (com Antunes sempre a cantar), filmei a atriz Lígia Roque que um dia no seu camarim, tal como em todos os outros dias, repete todas as suas falas da peça antes de entrar em cena. Nesse dia em particular, decidi cantar

42 No Anexo I, as seqüências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant357) e (fig.Ant468)

algumas das canções da peça ao espelho. Só depois voltamos à cena onde Antunes canta para a câmara e o Coro dos outros atores é evidenciado pela *découpage*. Por fim, o Autor “retira” a “morte” de Antunes que entretanto caiu ao chão com um ataque cardíaco e impõe uma legenda como castigo a uma personagem que não lhe obedece. Novamente, interrompe a peça: PEDIMOS DESCULPA PELO INCÓMODO. A HISTÓRIA SEGUIRÁ DENTRO DE MOMENTOS. CENAS ESCALDANTES AINDA POR ESTREAR.

No Kinoteatro, eu próprio interrompo a peça para voltar a outro camarim, onde João Castro (o Autor) corta o cabelo a Jorge Mota (Antunes) e onde, através do espelho, vemos o ator Paulo Freixinho (D. Jorge) a sair por uma porta. Quando regressamos ao palco, D. Jorge e Judite passam pelas “pernas” e pela porta cénica. Nessa cena, filmada maioritariamente nas costas dos *placards* das pernas, é bem visível toda a parafernália teatral. Mesmo na cena seguinte, que poderíamos chamar de “discussão de Antunes e Judite”, quando Antunes refere que foi buscar dinheiro “noutra parte”, na montagem é justaposto um plano da atriz Joana Carvalho (Maria) sentada numa mesa enquanto espera uma nova entrada em palco (duas cenas antes tinha dado o dinheiro a Antunes em cena). No final da discussão, as dúvidas sobre a relação do casal aumentam drasticamente para Antunes e ele conta sempre com o olhar para a câmara como ponto de fuga, com o espetador-interlocutor capaz de o salvar da situação, tentativa de “digam-me se isto é a realidade ou não”. Quando no final olha para Judite, ela está sentada numa cadeira e em grande plano, conseguimos ver os seus olhos molhados. Voltamos assim para o camarim de Judite numa sequência realizada de forma diferente do que se passa em cena. No palco, aconteceria uma entrada do Tio em profundidade com todo um texto sobre as mulheres “da vida”, até chegar à boca de cena onde Antunes observava Judite imóvel, sentada na sua cadeira. Na dramaturgia do filme, o sentido foi desviado para a intimidade do camarim.

Judite tem a cabeça apoiada sobre as mãos, junto ao espelho e de seguida vemos um longo plano onde a atriz Mané Carvalho (Rapariga Avulsa) tenta a muito custo tirar os elásticos do cabelo e mudar de penteado para o resto da peça. Enquanto isso, ouve-se o som em *off* do entoar da canção *Smile* de Charlie Chaplin pela atriz Lúcia Roque (esta canção fazia parte de outro material que filmei dentro do camarim

num dia em que a atriz estava doente) em registo documental e não propositado. O meu interesse pelo plano da atriz que interpreta a Rapariga Avulso denota duas particularidades: por um lado, reconheci que a sua dificuldade em desfazer-se do penteado, uma espécie de pequena dor que demonstra ao espelho era do mesmo tom da cena que pretendia construir e, por outro lado achei que era uma personagem mal definida quando no texto do Tio ele diz que “*todas as raparigas de clube têm uma que começou como elas*”. Não só já não a víamos há mais de meia hora na peça como também não a víamos em cena nesta sequência. O próprio espetador poder-se-ia já ter esquecido dela neste momento. Colmato então a cena com a semelhança que evoca a letra da canção de Chaplin: “Light up your face with gladness, hide every trace of sadness. Although a tear may be ever so near...if you smile...” o que no fundo me pareceu próximo não só das personagens como também do trabalho de ator (e, que, justaposto neste momento de transição de Judite, deixa-nos mais próximos dela como espetadores, favorecendo-a como uma personagem menos plana). Quanto ao texto cénico do Tio, ele começa então em *off* sobre o rosto da Rapariga Avulsa por três razões principais: a primeira porque dentro do camarim, estando estas duas atrizes fora de cena, “tratando-o” como um som de rádio, poder-se-ia confundir com o som que elas ouvem vindo do palco e que existe na realidade dos camarins para que os atores saibam em que momento da peça está a decorrer o espetáculo; deste mesmo modo, acentua o lado “fantasmagórico” da personagem do Tio que se prolonga no palco durante toda a próxima sequência (juntamente com Maria, “vozes tratadas e reforçadas em sonoplastia”, funcionam como os dois fantasmas de Antunes, as duas vozes antagónicas dentro da sua cabeça); e, em terceiro lugar, facilita ao espetador a identificação do trabalho de prostituição de Judite e da Rapariga Avulsa vendo-as durante o início do texto do Tio.

Ainda no camarim, há um último grande plano de Judite que se maquilha com um pincel e depois esboça um sorriso falso de “orelha a orelha” (técnica própria para dar cor às maçãs do rosto) e que rapidamente o desfaz numa espécie de suspiro, mudando a sua expressão facial. É um sorriso metafórico da destreza do trabalho de ator que, ao representar, terá que ter em conta num papel que mude muito bruscamente de estado de espírito, ou até que esteja num estado tão diferente do ator num determinado dia.

Não querendo desconstruir de imediato esta minha fabricação, passo para o palco no momento em que o Tio cruza Antunes que olha para o “objeto do seu desejo”: Judite. Imediatamente a seguir acedemos a toda a crueldade assertiva e reacionária dos conselhos do Tio, que sem medo, partilha-a com o espetador olhando diretamente para a objetiva num dos seus grandes planos. Mas como em todas as consciências, também a “cabeça perdida” de Antunes tem uma segunda voz contrastante que agora reaparece para em cena fazer frente ao duro discurso do fantasma do Tio. Deixam de ser vozes dentro da cabeça de Antunes e passam a personagens com funções dramáticas de conselheiros. É então que o segundo fantasma, menos ríspido e materializado na figura de Maria decide tirar as asas e assumir uma outra narração.

Maria e o teatro⁴⁵

Sempre achei que Maria tinha uma função específica para a narrativa de Antunes mas que, por outro lado, tinha uma “história pessoal”, de personagem, que acabava sendo dissipada com os acontecimentos e a estrutura da peça que favorecia a história de Antunes. Maria tinha sido a “namoradinha” que ele deixou na terriola de onde partiu para a cidade. Aquela a quem nunca mais escreveu e cujas promessas se esfumaram por nunca ter respondido às cartas que os pais dele recebiam. Maria teria ficado sempre à espera. Na peça, a figura de Maria que se transfigura em “anjo da guarda” de Alma Negreiros acaba por ir ganhando força como um fantasma de moralidade da consciência de Antunes e, a meu ver, visto que muito proximamente na estrutura da peça se ia descobrir o que lhe tinha sucedido (morrido por ficar à espera), era agora necessário regressar a um nível mais “emocional” e interno da própria personagem que há muito adquirira o papel de voz conselheira na relação de Judite/Antunes. Quando digo isto, digo-o no sentido de ser preciso ganhar tempo com ela no filme para regressar ao seu mundo que, como já vimos é um mundo de mistério e mais teatral que o das outras personagens.

45 No Anexo I, as seqüências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant469) e (fig.Ant489)

Esta sempre foi uma cena que me chamou a atenção desde os ensaios porque a própria atriz Joana Carvalho imbuía em si um Tempo, uma cumplicidade e intimidade que era um pouco diferente do das outras cenas. Era como se a própria peça ali parasse e o que eu queria era potenciar ao máximo essas possíveis sensações ao espectador do Kinoteatro. Senti ser quase meu dever “deixá-la” a sós com o “teatro” (e subsequentemente, com o espectador). Por outro lado, fui observando desde os ensaios e nos próprios espetáculos que nesta cena em particular, os outros atores (fora de cena) praticamente paravam e ficavam a olhar (como se em sinal de respeito, numa espera que ia para lá do aproximar da sua entrada em cena) numa atenção desmesurada face à atriz ou ao momento vivido pela personagem. Era preciso também manter isso no Kinoteatro. Sentia-se sempre um silêncio em bastidores que a mim me levava para o estatuto da cena como o da “confissão” da história emocional de Maria a todo o teatro. E, quando digo todo o teatro, faço então a sua tradução não só à plateia, como aos outros atores, às luzes que a iluminam como à própria parafernália que sustenta o cenário; ou seja, deixo que tudo isso exista com ela nos enquadramentos desta cena. À partida, evidencio propositadamente a personagem Maria, bastante isolada face ao resto do palco, em plano quase geral para introduzir a personagem-atriz que irá ter o seu monólogo. O Kinoteatro mostra o ator que tem um palco imenso só para si (objeto de grande tensão emocional), o que requer ao mesmo tempo grande destreza da sua parte e vocação para melhor o habitar. É Joana Carvalho quem ali está, tão presente como a personagem Maria. Assim, bem pequena(s) em relação ao espaço vazio e negro, do qual tiro partido de forma bem diferente do que quando o quero evitar nos enquadramentos.

Quando Maria pede silêncio para começar o seu discurso, é convicta ao fazer “*Tcsh...*” para o público. Tenta “calar” as respirações da plateia. Ela necessita desse mesmo palco vazio e é precisamente aqui que o espaço, a meu ver, cinematograficamente se adequa e contamina a noção de Tempo. A cena deambula bastante entre a mecânica teatral (atores que “observam”, luz dos projetores em campo que “queima” dentro de enquadramentos, partes do cenário que não são para ser vistas da poltrona do espectador de teatro) e o desempenho da atriz que, por sua vez, se inscreve no mesmo, passando entre planos documentais (onde os *raccords* de cabelo, suor e maquilhagem coincidem) e grandes planos que na sua maior parte

coincidem com “confissões” (neste caso, avisos de Maria ao público) de olhar direto à câmara. Esta montagem, totalmente realizada com planos que não são *raccord*, remete para uma linearidade “mal montada”, mas é assim propositadamente feita por mim para causar uma interrupção, quase que para fazer-nos lembrar de como o Kinoteatro é feito. Talvez seja aqui a sequência onde isso é mais evidente, porque o assumo: num plano, Maria tem a maquilhagem intacta, no seguinte tem os cabelos desalinhados e as lágrimas destroem a perfeição da “máscara”. São planos que absolutamente nunca poderiam fazer parte da mesma representação. Por outro lado, existe mesmo uma “falha” na forma de representação de Joana Carvalho entre os planos de olhar direto para a câmara, onde o aviso da leitura da última carta é ameaçador e frio para o espetador, e logo de seguida, encontramos-a mais documentalmente uma atriz mais cansada e com a emoção à flor da pele, entregue por isso mesmo mais a si própria, que à câmara. É necessário para isso salientar que, os planos de olhar direto foram filmados fora da ordem da peça e o plano onde Maria chora é um fragmento de um ensaio corrido sem interrupções. Sempre pensei que isso fosse uma forma para lembrar (não de uma forma clara, apenas dramaturgicamente em subtexto) que o teatro é diferente todos os dias, vive de uma efemeridade impossível ao cinema cujo objeto se pode repetir intacto na tela quantas vezes for necessário. É uma cena totalmente *In/out*, que vai até aos limites do que eu queria verificar se era possível ainda passar a “emoção” do ator quando “traduzimos” dramaturgias e pomos em prática a linguagem cinematográfica sobre o distanciamento e a proximidade. É este constante *In/out* que Lucas Pires desenvolve, ou que parece algo familiar a um sucedâneo de aspetos formais do distanciamento *brechtiano* e que é aqui “traduzido” em diversas camadas que contribui para nos colocar, espetadores do Kinoteatro, “noutro lugar”, que não é apenas o do palco (apesar de estar representado nos enquadramentos), nem é o do cinema sem o teatro.

Nesta cena, também me foi importante destacar o papel da “carta” como adereço fundamental e narrativo, adereço que para o espetador de teatro está mais próximo de uma existência global dentro da dimensão do palco de teatro. Por isso entro em planos de pormenor como se de um McGuffin⁴⁶ se tratasse; algo de

46 McGuffin foi um termo introduzido por Alfred Hitchcock quando nos seus filmes se referia a um elemento específico de *suspense* dramático, que faz com que a narrativa avance mas que não tem importância em si. É muitas vezes uma pessoa, um som, um objeto que aparece como um *leitmotiv* durante o filme e que pode mesmo ter o seu desfecho dramático de grande importância para a trama. Neste caso específico, o McGuffin pode ser entendido como a “última carta” de Maria.

predestinação narrativa. Um objeto retardatário. Este efeito, entrou há muito já no senso comum pela sua vulgarização nos filmes de mistério e horror. Aqui incluo-o como um “elemento” emocional adicionado ao da “chamada de atenção” do próprio espectador. Por outro lado, pareceu-me adequado “fechar” a cena (grandes planos, pormenores da carta, mãos, rostos que observam a atriz, maçaneta da porta que abre) para preservar uma quase intimidade da mesma que queria que se prolongasse do texto cénico, passando pela atriz, povoando a personagem e se estendesse até aos objetos. Dotados então do mesmo *tempo filmico*, pertenceriam a um *espaço filmico* mais restrito, o da história de Maria confessada a nós através da delicadeza dos pequenos objetos que a definem. Talvez seja por isso que a transição para a cena seguinte (onde se rompe todo o “silêncio” com um bar cheio de personagens que o invade) incida no sapato de Judite que Maria tentou calçar na cena anterior. E assim, enquanto o som do bar cresce, as personagens entram em campo, a luz sobe sobre os sapatos cor-de-rosa que Judite recupera e volta a calçar depois da cena de Maria, que remata depois de passar para lá da porta que não mais se irá abrir: “*Isto esteve para ser um sítio com um nome. Abrir é que nunca. É coisa para sempre*”.

A imaginação reduzida à fantasia⁴⁷

Se a dicotomia personagem – ator, dentro da linha dramática da teatralidade, era um dos parâmetros que me interessavam explorar no Kinoteatro, a cena do bar onde Antunes finalmente confronta Judite, é o lugar para um dos seus *clímaxes*, realizado propositadamente da minha parte. Antunes começa aqui a adoptar outra atitude e afirma-se olhando para a câmara, lançando o dinheiro ao ar ao pedir champanhe para “*a nossa Judite*”. A fractura na relação é aqui trabalhada entre um constante despique de olhares entre os dois, reforçado pela *découpage* mesmo quando não estão a falar um com o outro. Simultaneamente, a cena vai-se esvaziando de atores até restarem Antunes e o Empregado mais próximos da câmara. Tal como em todas as cenas entre os dois, decidi aqui incluir uma nova “projeção” de Antunes mas, desta vez, relacionando o bar com o teatro. É aqui que Antunes toma

47 No Anexo I, as seqüências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant490) e (fig.Ant580)

consciência de um “lugar” onde as histórias se passam, muitas delas que foi produzindo dentro da sua própria cabeça. É aqui que decidi associar o seu texto: *“Este lugar é tão triste. Como é que é? A imaginação reduzida à fantasia. O artifício limitado à distância”*; a um plano dos atores em roupa de ensaio durante um aquecimento de voz onde controlam a respiração e entoam uma longa nota. *“Gente que ia de passagem e fica aqui para sempre. Copiam, imitam, representam. Mas de repente, a sina escurece outra vez, ficam os foles em vez da respiração.”* Este texto sempre me pareceu ser sobre atores, sobre o Teatro, no mais ancestral posicionamento que ele possa ter, não fora a partir de agora que aparecesse um Coro quase próximo do da Tragédia Grega e que inclui todas as personagens à exceção do casal Judite e Antunes. É um motor coral, com o casal próximo da boca de cena sentados numa cadeira e os narradores atrás descrevendo as sensações físicas da viagem de automóvel. Entre eles, no vazio dos dois espaços díspares mas unidos mentalmente e ritmicamente pela palavra (a montagem é agora decididamente acelerada pelo corte) está apenas o painel de legendas com os pensamentos de Antunes. Há outro clímax narrativo que se aproxima, o da chegada à Boca do Inferno onde se separam. Mas esta espécie de morte não termina aqui; há uma outra que esteve sempre presente e que se vai aproveitar do esvaziamento para se assumir. Paradoxalmente, é Maria aquela que se afasta do Coro e comanda a narração com a maior parte dos olhares para a câmara. Todos, menos um, onde Antunes ainda fala para nós para retificar o que os outros dizem. É Maria quem vai dar a ler a última carta a todos, aquela que pediu para nunca ser aberta. A carta que confirma a sua morte. Livre de Judite, consciente da morte de Maria, Antunes fica só, entregue à maturidade.

Quando já só resta o Teatro⁴⁸

O último ato da peça é muito mais curto em relação ao resto. Ato que quis preservar como aquele onde a parafernália teatral está praticamente sempre presente nos planos e onde Antunes, enfim liberto da sua ideia: “A MULHER!” e do comando

48 No Anexo I, as seqüências correspondentes a este subcapítulo podem ser identificadas entre as (fig.Ant581) e (fig.Ant624)

do seu Autor e vozes conselheiras, começa a ser ele próprio. Por isso insisto numa última parte do filme onde Antunes se faz sentir uma personagem assumidamente consciente da narração da sua própria história. É um novo Antunes. A câmara e a *découpage* reorganizam-se mais fluidamente com um espaço cénico que perde os simbolismos como se a cabeça de Antunes se reorganizasse também. O palco pode continuar vazio mas agora apesar de ter mais luz, assume-se nos próprios enquadramentos. Os foles de onde o “som” vinha, agora vêm-se na imagem (aliás, são o primeiro plano do próprio ato no Kinoteatro). A desconstrução é visível, só resta o teatro: a porta está aberta, o divã ficou em cena mas já não tem utilização prática. Há cenário teatral. As antigas personagens que entretanto formaram um Coro, cercam Antunes tentando prevalecer como narradores da história mas ele acaba por mandá-los embora. Já só detinham uma objetividade da história, as ideias mentais perderam-se, o que Antunes vê de Lisboa é concreto, apesar de histórico, do alto da janela das suas águas-furtadas. Esta desconstrução foi trabalhada não só pela *découpage* e diferente forma de filmar, como também por meras escolhas de sonoplastia: o som do fole que reproduz a voz do autor foi alterado para um verdadeiro som de fole: “*E o resultado é um só, o Antunes!*”. Ao que Antunes responde num plano onde o fole está enquadrado à sua direita: “*Sim, já se sabe*”. É como se a teatralidade servisse aquilo que é mais cru, correspondesse à realidade, agora mais próxima do protagonista. O espaço vazio é mais documental do que ficcional, o intercruzamento entre bastidores e palco é quase permanente. Há um maior recurso a planos de conjunto e abertos. A parafernália teatral é enquadrada. Vemos todo o espaço com as “entranhas de fora”. O *placard* das legendas onde se lê “ESTAVA ESCRITO QUE SERIA ASSIM”, pode-se ver denotativamente quanto à sua localização, através de um plano contrapicado e a relação do mesmo com os atores que o lêem. É uma peça de teatro dentro de uma peça de teatro dentro de um filme porque a câmara consegue mostrar que a revista que o Autor dá a Antunes para procurar o “*quarto independente*” não passa do *Manual de leitura* da própria peça. Não é mais que um adereço teatral onde se lê “*Exatamente Antunes*”.

Depois de dispensar as suas vozes conselheiras: “*Preciso de uma nova alma mais competente*”, Antunes aproxima-se da escuridão do teatro (por isso o seu texto começa propositadamente em *off*, enquanto diz: “*Poder-se-ia ver Portugal inteiro de uma só olhadela...*”) e nós vemo-lo inicialmente de costas. Depois, num plano único

onde nos olha diretamente e propõe acompanhar uma descrição agora mais espacial que mental, quase enumerada do que vê e do lugar onde está. A imaginação desse olhar é mais fácil agora de compartilhar com ele. A sua *linguagem* está mais próxima da do espectador. É a história consciente do nosso passado e nosso país, paralela ao que aconteceu à personagem. E assim o seguimos de forma descritiva como ator neste último ato, como verdadeiro narrador, mais que de si próprio, da própria peça.

À exceção de ser sempre Antunes quem nos guia, apenas temos dois momentos de exceção, um primeiro que é a nova aparição de Judite para entregar a banana (e que fala em grande plano, diretamente para o público) mas que se torna um aparte narrativo para a introdução do “fruto proibido”, daquilo que eu chamo da “provocação”; e o último conselho em Coro, que incentiva Antunes a utilizar a banana em seu prol e da sociedade. Para continuar com a ideia incessante no ato que é Antunes quem seguimos impreterivelmente, decidi acompanhá-lo a bastidores para vestir pela última vez o seu fato de “nudez” e deixar o início do texto do Coro em *off* sobre um plano onde a atriz Lígia Roque o ajuda a vestir e depois um plano em que Antunes entra em palco refletido nos painéis de espelhos negros. Faço-o com a total consciência de uma espécie de contra campo entre o Coro e Antunes; um contra campo hipotético. Não seria o mesmo se a realização se deixasse ficar “em palco”, tal como na peça. Ao optar pelo Coro e abandonar Antunes, abdicaria da dramaturgia que tinha escolhido até ali. Mas seguindo-o, é ele quem ouve, é ele quem decide voltar à cena para enfrentar a situação. Para mim, isto era mais importante do que o efeito surpresa que acontece em espetáculo, quando Antunes regressa ao palco e surge com outro guarda-roupa; afirmando-se perante o mundo ao vestir o seu fato de “nudez”. Era a forma de manter, no fundo, o ponto de vista da personagem. “*Amén*”, assim remata Antunes para calar um Coro que corre para ele, um elemento de cada vez, para o saudar com as suas mudanças “humanas” e “sociais”. Este plano decidi fazê-lo propositadamente assim e sem o rosto de Antunes; mantemo-nos com o corpo nu de borracha de Antunes ao centro e de costas para nós, os outros vêm da profundidade até ele que, apesar de costas, se torna “o centro das atenções”. Por fim, a banana é realmente comida “durante um minuto completo”, enquanto cada um dos espectadores olha para ele, a seu pedido. Antunes nunca desmancha este olhar provocadoramente direto aos nossos olhos, terminando a sua narrativa através da câmara.

Como todos os dias nos teatros, o público aplaude, mas desta vez em *off*. Os atores agradecem também fora de campo ou quase. São enquadrados como pequenos pontos no ecrã de TV de vigilância, num plano novamente repleto de escuridão do posto de controlo da direção de cena e onde através do humor se comenta a falta de entusiasmo do público a aplaudir nesse dia. Mas o plano é longo, quase que se perde no tempo porque não vemos os atores. No ecrã TV de uma quase câmara de vigilância onde as pessoas são pixéis. Muitas vezes, ligam-se gravadores a estes monitores e registam-se assim os espetáculos. Mas este ponto de vista é um olhar único de *voyeur*. Quanto aos agradecimentos, talvez nunca viremos a saber aqui o que essa gratificação quer dizer para os espetadores e para cada um dos atores. Sempre achei que esse sentimento devia permanecer secreto. O que é, no entanto importante, e é assim que a voz da diretora de cena remata no fim do plano após o som dos aplausos se desvanecer, é a efemeridade do teatro. Carla: “*E pronto, mais um*” (espetáculo). Outra representação. Talvez fosse um pouco da repetição de todas as diferenças que acontecem todos os dias das representações de uma peça que eu quisesse também citar, porque ter em filme para além da sugestão ou sensação, isso seria impossível para mim, sem texto.

5. Conclusão

Depois de filmar uma peça de teatro, depois de a reconstruir dias a fio numa sala de montagem, regresso à sala para assistir à sua reposição. Agora sou eu quem perco a sensação de ali estar como um espetador teatral. É difícil ter as mãos presas nos braços da cadeira. A minha memória do que se passou de diferentes formas em dias anteriores, o que filmei de diferentes ângulos, para onde achei melhor estar a olhar num determinado momento, entra em colisão com o plano geral do palco que se impõe agora à minha frente. Ao mesmo tempo, a fragilidade dos atores vivos continua a surpreender-me. Mais do que o que é diferente todos os dias no teatro, ou seja a sua volatilidade, o filme que fui criando e que segundo escolhas entre muitos planos de cada cena, acaba sempre por abordar, “guardar o melhor” torna-me agora num espetador bastante inquieto na sala, tentando esquecer o filme e regressando à cadeira onde a minha cabeça tem de voltar a escolher novas direções. É como regressar ao *tableau* oriundo do cinema primitivo. Esse, que continua a existir ainda hoje em diversos filmes e que quando se apresenta diante de nós, temos a hipótese de “ler” conforme a *durée* do mesmo, a sua saturação, escolher pela narrativa implícita ou pelo subtexto, às vezes até um determinado pormenor. É isso que me obriga a fazer ao voltar ao teatro. A questão é que antes já o fiz de diversas formas e agora prevalece uma memória que preciso sempre de apagar, depois do cinema.

Comecei a filmar teatro doze anos depois de começar a trabalhar em cinema. Surgiu de repente, mas a partir de um determinado momento, comecei a sentir bastante interesse pela construção, pelo papel da dramaturgia. O trabalho em teatro era de grupo, logo menos solitário e menos hierárquico. Talvez isso me tenha levado a encará-lo como uma outra possibilidade face a um trabalho extenuante como é o da montagem do documentário criativo em Portugal. Era uma hipótese de vida alternativa. Não tinha nenhuma vontade de desistir do cinema, mas necessidade de descansar de longos períodos de montagem, onde “projetamos” ideias todos os dias, tal como Antunes; onde às vezes somos lentos e ensaiamos ideias que talvez venham a funcionar conforme a realidade do material de que dispomos. Esse trabalho de tentativa e erro, de frustração contínua até à satisfação da coerência não é mais do que um trabalho de construção e destruição. No teatro, inicialmente pensei que respirava um pouco de alívio a essa constante bipolaridade mas depressa percebi que

o que eu trazia de trás, o que me fascinava pôr em prática era exatamente o mesmo: a experimentação e a construção até alcançar uma forma final. Mesmo mais tarde, quando comecei a realizar, a redescoberta que me era impossível abandonar uma “cabeça” de montagem durante os períodos de filmagem colocou-me num processo de aprendizagem de mim próprio, do meu novo papel perante os meus novos objetivos, quer no cinema, quer no teatro. O mais complicado é evitar ficcionar a própria vida, tal como o montador o faz com o material, tal como Antunes o faz antes da sua maturidade. Por vezes, uma “cabeça” treinada para a construção, fora do trabalho, continua a funcionar como se fosse preciso solucionar o que aparentemente não está bem. Em ambos os casos, o “material” à nossa volta parece-nos estar constantemente fora de sítio e precisa de ordem.

Montar é um vício porque é um jogo capaz de solucionar puzzles. Quando era assistente de montagem trabalhei com uma montadora francesa experiente e bem mais velha do que eu e que na altura me alertou: “*os montadores são os piores organizadores da vida. Lá, a ficção é relativa*”. De uma forma ou de outra e apesar de levar comigo sempre a ficção para os documentários que realizo, julgo que é isso que me atrai no documentário, ter pelo menos a certeza que as histórias e as personagens não são projeções de projeções mas reduzem-se a uma primeira projeção daquilo que vulgarmente chamamos de realidade. Realidade e verdade passaram a ser conceitos teóricos em cinema. Ficção, documentário, tudo é construção a partir do momento em que colocamos uma câmara a filmar num determinado lugar e enquadrámos um plano. Não é preciso sequer chegar à montagem. O que eu tento é ser sempre mais legítimo ao que a chamada *realidade* que se passa à minha frente me “quer dizer” e aos outros. Dou-me a oportunidade da construção para que a imagem que transparece no filme seja mais próxima da impressão da realidade em que trabalho. Evito assim apenas reproduzi-la porque sei que a mera reprodução e intenções éticas destroem o cinema ao evitar a existência de um olhar. Quando falo do Kinoteatro como uma hipótese não é por não saber se alcanço objetivos ao fazê-lo. Estes estão totalmente circunscritos tanto ao seu processo como ao objeto. É isso que me move na sua realização. E é uma hipótese porque mesmo depois de ser um objeto concreto, as questões que levantei antes sobre esse conjunto entre cinema (kino) e teatro são totalmente passíveis de dúvida. A única certeza é a existência de um objeto de cariz filmico. Onde está o teatro depois

do Kinoteatro é uma falsa discussão que se fundamenta em elementos analíticos e do seu processo. A partir do momento em que o cinema nos dá um objeto final ele separa-se de uma certa tendência da arte contemporânea onde o processo e o objeto justificados caminham muitas vezes lado a lado. Não posso no entanto ignorar que pela existência de camadas propostas na construção, o desejo de cinema e de teatro do ponto de vista teórico esteve sempre lá. Tal seria impossível sem a construção da desconstrução, processo apátrido da manipulação. A *découpage*, tantas vezes referida no processo, guia-nos como a orientadora de um olhar que é apenas uma hipótese do ponto de vista imaginário de um “espetador “livre” de teatro depois do cinema. Tudo se passa como se a consciência coletiva que bem conhece o poder das câmaras de filmar capazes de transgredir uma quarta parede, cedesse a um seu posicionamento como espectador global e cúmplice direto de uma história. Da mesma forma nos dotassem mais do que olhos, de um corpo - câmara de filmar. O Kinoteatro, acima de tudo, permite dar uma “experiência” ao espectador. Se as minhas construções o guiam é porque lhes dou essa hipótese. De estar lá, no teatro através do cinema, “mentalmente”. O Kinoteatro permite a existência de um “utilizador arcaico”, onde quem comanda é o ator. A possibilidade do sensorial parte de cada um de nós quando observamos, da nossa disponibilidade para “utilizar” ou não esse convite a um transporte.

Todas as minhas questões sobre “filmar teatro” tentando encontrar novas hipóteses e por me concentrar nos dados adquiridos dos “mundo próprios” de cada uma das peças em questão levaram-me, paradoxalmente, a uma maior evolução e experiência na realização cinematográfica do que nas minhas questões sobre o próprio teatro. A “representação” (a peça de teatro) foi a “realidade” documental sobre a qual fui construindo. Cinema e teatro: haverá no Kinoteatro uma parcela mais forte que a outra? No *Abécédaire de Gilles Deleuze*⁴⁹, quando chegamos à letra D, deparamo-nos com D de Desejo. O filósofo reitera que por vezes os conceitos filosóficos provém de coisas muito simples, mais concretas e que para isso é necessário deixar de pensar nos “objetos de desejo”, na posse, nos entes envolvidos e começar a pensar no conjunto; desejar “num conjunto” e não “um conjunto”. Porque não existe desejo sem construtivismo. “*Désirer c'est construire un agencement,*

49 Entrevista de 8 horas, realizada em 1988 por Claire Parnet e difundida pela ARTE após a morte de Gilles Deleuze em 1996 na qual a jornalista propõe ao filósofo um conceito ou palavra por cada letra do abecedário.

construire un ensemble.”⁵⁰ Provavelmente, o Kinoteatro é apenas isso; a demonstração do desejo de estar num conjunto de teatro e cinema através de um olhar construído. Neste caso não prescindi que os atores não existissem sem os espetadores através do Cinema. E isso é próprio do Teatro. E pedi a Antunes para olhar para a câmara à nossa procura, por muito solitários que possamos ser, numa sala mais escura ou numa casa onde a luminosidade é mais relativa quando vemos um filme. A personagem deixa sempre um tempo para o ricochete do nosso olhar silencioso. “*As pessoas estão sentadas à espera de ver se gostam*”, diz o Autor, questionando se alguém se levanta e vai embora, se paramos o leitor de Dvds e passamos à frente ou desligamos. Se mudamos o canal de televisão. Antunes desfaz o olhar para a câmara e continua a sua história depois de nos dar a hipótese de uma relação. Só que essa obrigação é própria do Kinoteatro.

Pedro Filipe Cunha de Melo Marques

Março de 2013

50 Tradução “Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto.” . O conceito *agencement* é oriundo dos trabalhos de Deleuze com Félix Guattari, onde é abordado em referência a outros conceitos de *assemblage* e montagem.

6. Bibliografia

- . Bazin, André. “De la politique des auteurs” (1957), in *La politique des auteurs: les textes*. Paris, Cahiers du cinéma – (IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma), 2004
- . Bazin, André. *O que é o cinema?* (1958-1962). Edição/reimpressão. Lisboa, Livros do Horizonte, 1992
- . Bergala, Alain. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I (1950-1984)* Paris, Cahiers du cinéma, 1999
- . Bergala, Alain. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome II (1984-1998)* Paris, Cahiers du cinéma, 1999
- . Berman, Marshall. *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. Lisboa, Edições 70, 1989.
- . Bordwell, David. *Figures traced in light – on cinematic staging*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005
- . Bordwell, David. *Narration in the fiction film*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985
- . Brecht, Bertold. *Estudos sobre Teatro (Para uma arte dramática não-aristotélica)*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa, Portugália (Coleção Problemas nº1), 1957
- . Brook, Peter. *The Empty Space* (1968). London, Penguin Modern Classics, 2008
- . Féral, Josette. Bermingham, P. Ronald. “The specificity of theatrical language” in *Substance, vol. 31, n° 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality*, 2002. Madison, University of Wisconsin Press, 1999. Págs. 94-108.
- . Fischer-Lichte, Erika. “Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies”. In *Theatre research international, Summer 1995 v20*. Oxford, Oxford University Press, 1995
- . Hamon-Sirejols, Christine. Gerstenkorn, Jacques. Gardies, André. *Cinéma et théâtralité*. Lyon, Cahiers du Gritec, Université de Lyon II. Institut de la communication et des arts de la représentation (Aléas), 1994
- . Hayot, Eric. *Chinese dreams: Pound, Brecht, Tel quel*. Michigan, The University of Michigan Press, 2003
- . Hegel, G.W.F. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Translated by T. M. Knox. Oxford; The Clarendon Press, 1975.
- . Hirsch, Marianne. “The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions” in *Genre*, XII, 3, 1979; Pág. 293-311

- . Houaiss, António. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Instituto António Houaiss de lexicografia, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001.
- . Lardeau, Yann. Paris, *Rainer Werner Fassbinder*. Paris, Cahiers du cinéma, 1990
- . Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre* (1999). London and New York, Routledge, 2006
- . Meyerhold, Vsevolod. “Octubre teatral”. In Ceballos, Edgar (org.). *Principios de dirección escénica*. Ciudad de México, México: Gaceta, 1992 (col. Escenologia). 1992
- . Negreiros, José de Almada. *Nome de Guerra* (1938). Lisboa, Assírio & Alvim, 2001
- . Negreiros, José de Almada. *Manifestos e conferências*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- . Negreiros, José de Almada. *Contos e novelas – obras completas*. Lisboa, Editorial Estampa, 1970
- . Sartre, Jean-Paul. “Théâtre et cinéma – notes pour une conference donnée le 6 mai 1958 au sanatorium de Bouffémont”, in *Un théâtre de situations*. Paris, Gallimard, 1973. Pág. 85-90.
- . Sobrado, Pedro. “Do branco da página ao preto do palco” (conversa moderada com Jacinto Lucas Pires, Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas) in *Manual de Leitura – Exatamente Antunes* Porto, Edições TNSJ, 2011. Pág. 5-9 (cópia disponível no Anexo I desta Tese de Projeto)
- . Sobrado, Pedro. “Ensaio aberto” in *Manual de Leitura – Exatamente Antunes*. Porto, Edições TNSJ, 2011. Pág. 12 (cópia disponível no Anexo I desta Tese de Projeto)
- . Sontag, Susan. “Film and Theatre” (1966) in *Film theory and criticism – Introductory readings* (edited by Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy). Oxford, Oxford University Press, 1992
- . Sterritt, David. *Jean-Luc Godard: conversations with filmmakers*. Jackson, University Press of Mississippi, 1998.
- . Tesson, Charles. *Théâtre et cinéma*. Cahiers du cinema (Collection les petits cahiers) Paris, SCÉRÉN-CNDP, 2007

Outras fontes

- . Bergman, Ingmar, *Summer with Monika* (DVD)
New York, The criterion collection , 2012
- . Coronel, Elisabeth; de Mezamat, Arnaud (co-realização). *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. ARTE (1996), (DVD). Paris, Les éditions Montparnasse, 2011
- . Marker, Chris. *La jetée / Sans soleil* (DVD).
New York, The criterion collection, 2007

A hipótese do Kinoteatro

Tese de Projeto de Mestrado
em Ciências da Comunicação
área de especialização em Comunicação e Artes

Pedro Filipe Cunha de Melo Marques

nº28697

Orientador: Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro

Março de 2013

Universidade Nova de Lisboa