

*Adeus Sr. António:*  
uma “curta”  
homenagem à  
corcunda da  
casa amarela

João Costa

## **I. Introdução**

O mundo contemporâneo em que vivemos é diverso e polissêmico. Os artistas são sujeitos que interpretam, expressam e traduzem esse mundo caracterizado por novas tecnologias, novas formas de consumo (artístico incluído), e relações sociais virtuais cada vez mais avançadas que convidam constantemente a reformulações e atualizações das aprendizagens adquiridas ao longo dos tempos.

Para perceber o fenómeno simbólico cultural da arte contemporânea é necessário observar e compreender o contexto social e cultural do mundo atual e do homem pós-moderno, sendo que pela sua mão se criam as obras que nos chamam, que nos convocam. Numa era marcada pela globalização, fortemente vincada por grande fulgor massificante, surge agora espaço para experiências artísticas que remetem para universos criativos íntimos e abordagens extremamente personalizadas.

É neste contexto que se insere o filme que realizei. Ele pretende refletir um processo criativo extremamente pessoal, subjetivo e discutível que culminou num objeto artesanal, frágil, delicado e de grande intensidade poética.

## **II. André Bazin, o indutor**

A génese do trabalho a que lancei mão partiu do interesse que tenho em explorar a relação entre teatro e cinema. A certa altura da minha pesquisa, surge André Bazin com um ensaio escrito em 1951, "Teatro e cinema". Esse ensaio ajudou-me no percurso que tracei então.

Em "Teatro e cinema", Bazin opõe-se determinantemente a todos os seus contemporâneos que criticam o uso do teatro no cinema. De forma rigorosa e objetiva, faz uma reflexão acerca da fronteira existente entre as duas linguagens artísticas – Teatro e Cinema – analisando detalhadamente as ideias vigentes sobre a forma cinematográfica e o conteúdo teatral.

Da sua reflexão, Bazin conclui que o teatro não perverte o cinema, antes o enriquece, visto não serem as suas linguagens separadas por características estéticas incompatíveis. Para o crítico, essas linguagens apenas suscitam dos espetadores duas atitudes mentais diferentes, que devem ser bem controladas pelos realizadores e pelos encenadores.

Não existiria o cinema se não fosse o teatro, pelo menos o cinema como o conhecemos. Mesmo nascendo em épocas diferentes, separados por mais de dois mil anos, quando o cinema surge, rapidamente o tempo fez com que a sua linguagem e a do teatro caminhassem lado a lado, trocando influências e enriquecendo a cena cultural.

Na história do cinema fica claro que os textos teatrais têm sido fonte de inspiração para cineastas de várias gerações, aproximando duas linguagens que são naturalmente opostas na sua dramaturgia. Embora o cinema tenha bebido fervorosamente no teatro na altura da sua criação, ao longo do tempo ganhou autonomia e especificidade em grande parte associadas ao grande impacto cultural e social junto do público. O cinema passa a ser um fenómeno de grande notoriedade junto das massas. Mas tal sucesso obrigou, por sua vez, a uma atualização das filosofias teatrais, e das suas práticas, em defesa da diversidade e valorização do seu objeto artístico.

Contudo, há que reconhecer que nem sempre o processo de intercâmbio positivo entre as duas linguagens foi pacífico. Em determinados momentos, fases ou épocas ocorrem clivagens que, encetadas por pensadores e autores de ambas as áreas, levam por vezes a um tipo de competição pouco saudável ao nível criativo. A verdade é que não faz sentido estabelecer de forma forçada uma oposição entre teatro e cinema; é muito mais produtivo partir do princípio de que são duas modalidades psicológicas do espetáculo distintas. E a certa altura, para exemplificar esta ideia, Bazin diz:

*Só há teatro do homem, mas o drama cinematográfico pode dispensar atores. Uma porta que bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder à potência dramática. (...) Como disse, acho, Jean-Paul Sartre, 'no teatro o drama parte do ator; no cinema, ele vai do cenário ao homem'.*

(BAZIN, 1991: 145)

Obviamente que o teatro está condicionado à presença humana efetiva, mas será que o drama cinematográfico pode realmente dispensar atores?

Com esta pergunta o desafio estava lançado. Na minha cabeça, *Adeus Sr. António* seria, sob o ponto de vista da presença física, um filme sem atores.

### III. A carta e a casa da corcunda



A curta-metragem que então realizei parte de um texto de Fernando Pessoa profundamente imagético e poético, uma relíquia da nossa literatura, ainda pouco explorada ao nível das artes performativas e cinematográficas.



Pensa-se que *A Carta da Corcunda ao Serralheiro* será da década de 30 do século passado. Fernando Pessoa escreveu o texto mas não o datou. Nesta carta, Pessoa transforma-se em Maria José, uma rapariga de dezanove anos, corcunda, cuja vida se reduz ao recorte de uma janela. Uma corcunda, como tantos invisíveis, que passa toda uma vida sem que ninguém repare nela, “uma espécie de gente” como ela

própria diz, "que está para aqui a encher o vão da janela e a aborrecer tudo que me vê".

Trata-se de uma homenagem a quem nunca tem tempo de antena, uma homenagem que dá voz aos mais fracos, aos invisíveis, aos transparentes, aos que vivem neste mundo sem efetivamente estarem cá. No fundo são empecilhos, são como objetos esquecidos, tal como "um vaso com uma planta murcha que ficou aqui à janela por tirar de lá".



Mas estas pessoas existem, também sentem, vivem, sonham e amam. Este texto é prova disso. Numa bela carta de amor dirigida a um serralheiro, de nome António, escreve-se um amor impossível, como um desabafo final. A carta é o veículo através do qual nos é dado conhecer não só o universo de uma personagem parada no tempo, à janela, mas também os seus objetos, a sua intimidade, os vestígios do que terá sido a sua vida.



O espaço que a corcunda habita, a casa onde mora, torna-se assim essencial para o filme. Não podia ser uma casa amarela qualquer. Teria que ser uma casa especial, teria que ser *a casa da corcunda*, em toda sua plenitude. Ao encontro deste imperativo veio a premissa de Mirian Tavares que refere que:

*Se o cinema serve como mecanismo de recalque ou sublimação, serve também para revelar o não dito. Para mostrar o que o espaço das paredes, entre as janelas, esconde. Para, algumas vezes, deixar que o fora de campo invada o cenário e dialogue com ele abertamente.*

(TAVARES, 2010: 76)

#### **IV. Adeus Sr. António – o filme**

O *tratamento*<sup>1</sup> revelou-se essencial em todo o processo conducente à montagem do filme. É a montagem que constitui a fase mágica do percurso de concretização de um filme. Pela montagem, o filme vai ganhando forma até assumir a sua plena identidade. A montagem não é, como muitas vezes é redutoramente considerada, um processo de manipulação técnica de imagens. Segundo João Mário Grilo:

*A montagem não é, portanto, uma instância técnica de fabrico de um filme, mas o lugar onde o todo toma forma e adquire uma qualidade que, por sua vez, qualifica as imagens. Numa palavra, a montagem é o lugar em que cada filme determina o seu centro de percepção.*

(GRILO, 2007: 38)



O filme não apresenta uma localização definida no tempo. Tal não significa que a intemporalidade seja a sua pedra de toque. As imagens são captadas num presente, e este poderá situar-se algures nas últimas décadas do século XX ou

início do século XXI, mas o que elas realmente mostram remete-nos para um passado, para um tempo anterior ao agora, como se do 'agora' ao 'antes do agora' houvesse um buraco, um buraco com cerca de meio século ou mais. O sinal disso é o pó, o antigo, o usado, o suspenso, o muito usado, o pó. O pó, acumulado, em camadas. A vida, suspensa, para sempre.

O protagonista é o espaço. A câmara é o olho que nos conduz pelo interior de uma casa que contém vida, vida passada, intacta. Esse olho deambula pelas divisões de uma casa vazia de pessoas, mas repleta de vida, de memórias. Vemos o mobiliário antigo, as paredes grossas. Ouvimos o vazio, ao longe a vida. Vemos os quadros nas paredes grossas, os objetos do cotidiano, as fotografias. As fotografias a preto e branco, de alguém, de pessoas quase invisíveis. A imagem



não é muito nítida. Ainda assim, o tempo não as apagou. Elas continuam lá, a olhar para nós. Por entre os barulhos da casa, quase as ouvimos. Quem se sentou nesta cadeira? Quem dormiu nesta cama? Quem comeu neste prato e bebeu daquele copo? Quem viveu e morreu aqui?



As imagens e as questões que a câmara vagarosamente nos vai revelando vão sendo acompanhadas espaçadamente por excertos de uma carta em *off* – *A carta da corcunda ao serralheiro*, de Maria José, heterónimo de Fernando Pessoa. Esta voz indefinida vai-nos revelando um pouco do mundo interior, da vida de uma pessoa “invisível” aos olhos dos outros. Uma corcunda, como tantos invisíveis, que passa toda uma vida sem que ninguém nela repare. Mas ela vive, mesmo assim. Ela ama. Ela sente. Ela existe. Esta carta, como um desabafo final, é prova disso. As imagens são prova disso. Pois também elas nos dão conta da sua existência. São como que vestígios da sua vida.

Pela primeira vez, ainda que depois de várias décadas do seu desaparecimento, alguém entra na vida desta mulher: na sua cabeça e no seu coração, através da carta; no seu quotidiano, pelo olho de uma câmara que nos mostra as suas coisas, os seus objetos, o interior da sua casa, o que terá sido o seu dia-a-dia. Vestígios, vestígios sob uma forte camada de pó. O pó do tempo. A câmara procura, vasculha.

A certa altura, o olho da câmara para numa janela. Fica. É a janela pela qual a corcunda olha o mundo, os outros, as suas vidas – tal como ela nos conta na carta.

A câmara hesita. Mas rapidamente toma a sua decisão. Agora, é tempo para o mundo cá dentro. Continuamos por aqui. Adeus Sr. António.

## NOTAS

<sup>1</sup> O tratamento consiste numa descrição resumida das principais ideias sequenciais do filme que permite visualizar a sua estrutura discursiva.

**BAZIN**, André (1991) *O Cinema - Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.

**GRILO**, João Mário (2007) *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/ FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

**MARNER**, Terence (2010). *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, Lda.

**SONTAG**, Susan (1987) "Teatro e Filme", in *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras.

**TARKOVSKY**, Andrei (2006) *Instant Light – Tarkovsky Polaroids*. Londres: Thames and Hudson.

**TAVARES**, Mirian (2010) "Pintura e cinema – entre o visível e o invisível", in BORGES, Gabriela (org.) (2010). *Nas margens – Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais*. Lisboa: Gradiva.