

MODOS DE REPRESENTAÇÃO NO TEATRO E NO CINEMA. O TEATRO *MOSTRA* (E DEPOIS *CONTA*) E O CINEMA *CONTA* (E DEPOIS *MOSTRA*). OU É O CONTRÁRIO?

Maria Madalena Gonçalves

Mostrar e contar são modos de representar o mundo que aqui vão ser analisados em dois lugares onde a relação se revela problemática: o teatro e o cinema. O subtítulo deste texto - “O teatro *mostra* (e depois *conta*) e o cinema *conta* (e depois *mostra*), seguido da interrogação “Ou é o contrário?”- procura justamente enunciar essa dificuldade nestas duas áreas específicas de produção artística.

O teatro e o cinema são aqui escolhidos não por acaso. Com os meus alunos dos cursos de **Teatro** e de **Som e Imagem**, da ESAD.CR, desenvolvo trabalhos de natureza prática onde *mostrar e contar* se “escrevem” em curtas narrativas que se destinam a ser adaptadas a vários suportes, sobretudo ao teatral e ao cinematográfico. Quando os dois modos se ensaiam na escrita, como é o caso na disciplina “Escrita e Narrativa” do Curso de **Som e Imagem**, desde logo a experiência é marcada por algumas dificuldades.

A principal, que aqui interessa referir, é facilmente detectável logo no início dos primeiros trabalhos. No processo de escrita das suas narrativas, os alunos não sabem distinguir entre um e o outro modo de representação, o que os leva a adoptar preferencialmente, e sem que saibam explicar a razão dessa preferência, o modo do *contar* sobre o do *mostrar*. Pensam em curta-metragem, animação, vídeo, fotografia, tela (associando esse modo a estes suportes), mas nunca em coreografia, dança, canto (ópera, por exemplo), teatro, palco.¹

¹ O que aqui está em causa é a associação, quase instintiva, que estabelecem entre narrativa e *texto* e nunca entre narrativa e *performance*. No começo do semestre, os alunos não encaram ainda a narrativa como uma estrutura semiótica autónoma, isto é, uma estrutura capaz de comunicar um sentido próprio (fora da história que conta e do *medium* que a suporta), uma estrutura que é independente de e transversal a qualquer *medium*. Ora, é justamente por a narrativa ser encarada como uma estrutura semiótica que as suas propriedades podem ocorrer em diferentes *media*. Só assim se pode entender que a história de um conto (que é *texto* verbal) possa servir de argumento a um *ballet* (que é *performance*), ou que o assunto de uma banda desenhada, por exemplo, possa materializar-se numa peça de teatro, ou num jogo de mímica. Palavras, desenho, gesto, música, imagem, etc., constituem a substância da expressão narrativa, a sua

manifestação material, enquanto a história é o conteúdo dessa mesma expressão narrativa só existindo verdadeiramente quando o plano do conteúdo se actualiza através de um discurso, e quando este se manifesta num determinado *medium*. As palavras (a linguagem verbal) são um dos *media* expressivos possíveis mas o *medium* verbal não é o único nem o mais importante. Quer isto dizer que não há manifestação privilegiada. O estudo da narrativa nesta perspectiva, envolvendo uma reflexão que parte dos princípios gerais da semiótica, é central na disciplina de 'Escrita e Narrativa'.

² Sabemos que a *mimesis* "absoluta" é uma ilusão. Mas nas artes cénicas (artes mímicas por excelência) o grande desafio é provar que a ilusão está lá.

Assim sendo, esses primeiros esboços de narrativa carecem de feição "teatral", e aquilo que poderia ser uma narrativa com potencial cénico/dramático quase nunca é ensaiada nesta fase preliminar. Concretamente, fica por explorar a *mimesis* dramática, a modalidade de uma escrita mais orientada para a 'retórica do diálogo', para a 'acção teatral', ou para a 'construção de cena'. Com toda a evidência, a narrativa é vista como um processo de *contar*, sendo o modo de apresentação directa dos "homens em acção" (ou das "paixões humanas", para falar como Aristóteles), quer dizer, a situação tributária do 'aqui' e do 'agora' que prescinde do narrador como figura intermediária, raramente considerado. Textos em que 'o que se mostra' e 'o mostrado' sejam síncronos, em que a *mimesis* se afirme "absoluta"², quase nunca são tentados nesta fase inicial de aprendizagem.

É, ainda assim, partindo desses textos dos alunos, que inicio as reflexões teóricas de suporte aos dois modos de representação, deixando-os com a sensação confortável de que o que fizeram "fizeram-no, apesar de tudo, razoavelmente bem ...". Quer dizer, aproveito o "erro" que associa narrativa a imagem, imagem a cinema e cinema a *contar/dizer* para aceitar (ainda que provisoriamente) a ideia de que há maior dificuldade em escrever para o palco, e isso talvez porque, entre outras razões, a escrita dramática deva incluir no seu horizonte a performance dramática, ou seja, não deva ignorar uma semiótica da expressão plástica dos *corpos no espaço* (gestos, posturas, expressões faciais e movimentos coreográficos, que figurantes de carne e osso asseguram) e *do palco* (luz, som, ritmos, indicações e jogos de cena, que os designers, os técnicos e o director de cena asseguram). Os códigos e modos de produção da linguagem do 'drama' (enquanto artefacto literário) e os da 'performance' (enquanto projecto de produção), se funcionarem em conjunto como sistemas

de significação complementares e interdependentes levantam realmente à escrita cénica questões diferentes (e porventura mais complexas) das questões ligadas às actualizações textuais estritamente verbais. Nestas, aos olhos dos alunos, o *contar* impõe-se como a modalidade de representação mais ‘natural’, porque nos textos que prescindem das condições físicas da performance (do ritmo, dos gestos, dos sons, dos efeitos visuais de espectáculo, etc.), nos textos onde estes elementos sensoriais perdem a sua força empírica, existencial, o que resta são palavras, e a natureza das palavras é conceptual, não física (não “mimética”).³

Afinal, não é essa a experiência comum que temos de teatro e de cinema baseada em décadas de tradição? Não é ela que nos leva a colocar o teatro do lado da física presencial e o cinema do lado das abstracções sistematizadas? Comum é a ideia de que o palco fascina porque somos atraídos não só pelos cenários e toda a maquinaria associada, ali, ao alcance da nossa mão, mas também pela co-presença física do actor a nós mesmos, ocupantes todos do mesmo espaço (a sala de espectáculos), no mesmo tempo de representação (o tempo que dura o espectáculo). Saber escrever para teatro é respeitar esse encontro, essa co-presença, *mostrando*, sem nunca perder de vista que o teatro é energia e acontecimento. Mas não é simples ‘representar’ isso na escrita. Como comum é também a ideia de que o ecrã fascina porque seguimos uma *história*, qualquer que ela seja (ou mesmo a ausência dela), levados por esse fio condutor de acontecimento, puro signo narrativo, a que chamamos *contar*. Escrever para cinema é saber entrar no interior da diegese, é saber contar uma história, *dizendo* (-a). E isso é, apesar de tudo, menos complicado. Até porque sentimos que a linguagem cinematográfica, mais depressa do que a teatral, conjuga imagem e narratividade - e com a narratividade parece estarmos familiarizados desde a infância.

³ Esta questão levanta problemas que devem ser abordados no quadro de uma fenomenologia estética. Como este assunto ultrapassa o âmbito da nossa disciplina, costumo indicar como orientação de leitura o artigo de INGARDEN, R. (1967) “Aesthetic Experience and Aesthetic Object”, in LAWRENCE, N. e O’CONNOR D., eds., *Reading in Existential Phenomenology*. Englewood Cliffs.

Nesta (falsa) dicotomia, é como se o teatro ficasse, então, do lado das sensações pré-conceptuais e o cinema do lado do pensamento cognitivo. Não admira pois que, baseados na experiência comum que é a do espectador ingénuo (que ainda são, salvo raras exceções), os alunos reflectam nos textos que escrevem o padrão convencional e reproduzam esta espécie de concepção dualista (e maniqueísta) do imaginário imposta pela convenção e o hábito, com a agravante de não chegarem a tentar a ‘representação dramática’ (ou, quando a tentam, apresentarem resultados frustes, pouco interessantes). O confronto com a convenção (que os levaria, no melhor dos casos, a subvertê-la), é-lhes ainda, no começo do semestre, vedado por desconhecimento e impreparação teórica.

Mas... Em breve passamos à interrogação que nos leva a duvidar se será mesmo assim. A etapa seguinte é perguntar: “e se for o contrário?” Ou seja: poder-se-á sustentar a hipótese de que o teatro *conta* e depois *mostra* e o cinema *mostra* e depois *conta*?

Na impossibilidade de trazer aqui a experiência real, partilhada com os alunos em sala de aula, segue-se a reflexão que conduzo com eles a partir de

- 1) textos
- 2) filmes
- 3) exemplo(s) de narrativa onde *mostrar* e *contar* tanto serve(m) o ecrã como o palco.

Esta reflexão não lhes é apresentada como um programa, ou a resposta certa ao seu (deles) “erro”, mas tão-só como o ponto de partida para a abordagem de outras questões teóricas que entretanto hão-de surgir e que os vão ajudar a *pensar* a construção de narrativas mais sólidas e arrojadas - quer do ponto de vista das técnicas e da teoria, quer do ponto de vista dos suportes a que se destinam -, narrativas que, espera-se, venham a conseguir escrever (ao longo e até ao final do semestre) de um modo mais crítico, sólido e fundamentado.

1) Os textos

O primeiro texto que lhes apresento é aquele que, na sua brevidade e laconismo,

levanta o problema da **representação**, subjacente à questão *mostrar/contar*. A representação surge formulada neste texto no seu “grau zero”. Vejamos:

Texto 1: “Personagens”

Confrontada com certas e determinadas dificuldades uma família decide transformar-se no elenco de personagens de uma peça de teatro. O cenário consiste numa casa muito semelhante à sua. Exactamente igual à sua, na verdade.

Continuarão a viver a sua vida, tal como antes, mas desta vez a sua vida não será real. O pai fará o papel de pai, a mãe fará o papel de mãe. O Dick e a Jane, filhos na vida real, farão o papel de Dick e Jane, filhos na peça de teatro ...

Russell Edson, “Personagens”, in *O espelho atormentado* (tradução de Guilherme Mendonça), Edição bilingue [s/d].

Como resposta a certas dificuldades (presumivelmente as da vida), as pessoas de uma família decidem transformar-se em personagens de uma peça de teatro. Há um cenário e há o papel que cada uma fará na peça. Mas o cenário é uma casa exactamente igual à delas; e o papel é o que cada uma dessas pessoas já desempenha na vida real: o pai é o pai, a mãe é a mãe e os filhos são os filhos.

Então é caso para perguntar onde está o real e onde está a sua representação. Onde está o mundo da experiência (o mundo da realidade, das coisas), e onde está o mundo da linguagem (o mundo da re-presentação, dos signos)? Onde pára um e começa o outro? Estão confundidos? São um só? Ou é ainda outra coisa?

Na concepção clássica de representação, dir-se-ia que o que torna absurda a situação acima descrita é a falta da distância entre as duas realidades, é a não presença da fractura que divide, distingue e separa os dois mundos: o vivido e o representado. Se a casa é “exactamente igual à sua” e se eles são, no teatro, o que são, na vida real, não há diferença entre vida e arte, entre verdade e ficção. Porém, o texto diz: “Continuarão a viver a sua vida, tal como antes, mas desta vez *a sua vida não será real*”. A sua vida não será real? Será, então, o quê? Ficção? E a resposta é sim.

A verdade é que a concepção clássica de representação prevê a situação limite aqui descrita. Nos casos extremos em que não parece haver distinção entre vida real

e vida ficcionada, a concepção clássica de representação promove uma poética direccionada para um *grau zero de representação*, situação que o texto de Russell Edson ilustra desta forma desconcertantemente paradoxal, e que Luís Fernando Veríssimo jocosamente ‘ficciona’ numa das suas imperdíveis crónicas semanais no *Expresso*:

Texto 2: “Participativo”

Ideia para uma peça. O cenário é a sala de visitas de um apartamento requintado. Alguns detalhes da decoração informam-nos que estamos no fim dos anos 40, começo dos anos 50, por aí. Numa mesa ao lado do sofá vê-se um telefone da época. Quando abre o pano, o cenário está vazio e o telefone está tocando. E tocando, e tocando, e tocando, e tocando ... Nada acontece. Ninguém aparece em cena. Passam-se quatro, cinco, seis minutos, o que for preciso para que a plateia comece a impacientar-se. O telefone não pára de tocar. Finalmente, alguém se levanta da plateia e sobe ao palco. É uma mulher. Ela dirige-se à plateia.

MULHER – Desculpe, gente, mas eu não posso ouvir um telefone tocando desse jeito sem atender. É um, sei lá ... uma mania minha. Uma neurose. Sei lá ... Eu vou atender esse telefone.

Um homem manifesta-se na plateia.

HOMEM – Margarida, volta aqui.

Mas a Margarida já está a dirigir-se para o sofá.

MARGARIDA – Eu sei, Euclides. Mas eu não consigo. Eu não aguento. Só vou ... (Ela senta-se no sofá, levanta o fone e leva ao ouvido:) Alô? Sim. Eu ... Desculpe, viu? Mas ... Não, eu não sou ninguém. Eu não sou da peça, sou da plateia. É que o telefone não parava de tocar e eu não consigo ... Como? Margarida. Mas, olha, eu não sou da peça, não. Eu só vim ao teatro com o meu marido e ... Como? Euclides. Nós nem sabíamos que tipo de peça ia ser. O Euclides até estava com medo que fosse coisa experimental, vanguarda, essas coisas, que ele não gosta. Ele diz que sempre aparece alguém nu para sentar no colo dele. Só gosta de comédia quanto mais boba melhor. Eu disse: vamos que é comédia. O quê? Não, atendi porque é uma mania minha. Uma neurose. Sei lá ... O telefone não parava de tocar, não aparecia ninguém e eu ... Desculpe se... Como? Ficar aqui?!

O pano começa a fechar-se.

MARGARIDA – Espera! A cortina está fechando. Eu não quero ... Euclides!!!

O pano se fecha por completo. Depois de alguns minutos, o Euclides sobe ao palco. Dirige-se à plateia.

EUCLIDES – Desculpe, pessoal. Eu preciso ... (Ele vira-se para a cortina e chama, primeiro baixinho e depois mais alto:) Margarida ... Margarida!

Euclides tenta espiar pela brecha da cortina. Subitamente, é puxado violentamente para trás da cortina e desaparece. Minutos depois, abre o pano outra vez. Euclides está sentado no sofá, com uma cara assustada. Margarida está espanando os objectos da sala, vestida de empregada. Uma empregada de teatro de revista, saiote curto com aventalzinho e as pernas de fora.

EUCLIDES – Margarida ...

MARGARIDA – Margarida, não, doutor. Margaret.

EUCLIDES – Margaret?

MARGARIDA (cochichando) – Não faça perguntas, Euclides.

O telefone toca. Margarida vai atender.

EUCLIDES – Não atenda!

MARGARIDA (cochichando) – É da peça, Euclides. É da peça. (Com voz normal, atendendo o telefone:) Alô? Não, a patroa não está. Foram para Petrópolis. Ela e o marido não. Ela e o amante. É, casal moderno.

Euclides levanta-se do sofá e tenta puxar Margarida pelo braço.

EUCLIDES – Margarida, vamos embora. Nosso lugar não é aqui.

MARGARIDA (ao telefone) – O cornu ... Quer dizer, o doutor? Está aqui, sim senhora. (Para Euclides:) Quer me largar? (Ao fone:) Não, é que quando a madame não está o doutor não sabe o que fazer com as mãos. (Para Euclides, tapando o bocal do telefone:) Você não queria uma comédia, Euclides? Pois isto é uma comédia, larga-me!

EUCLIDES – Isto é teatro de vanguarda. Teatro participativo. Eu sei. Não demora aparece um ...

Nisto entra em cena um mordomo. Só se sabe que é um mordomo porque usa um colete de mordomo e carrega um drinque numa bandeja, pois está nu da cintura para baixo.

MORDOMO – Seu uísque das seis, doutor.

EUCLIDES – Eu não disse?

actual@expresso.pt

5 de Abril de 2008

Um casal resolve ir ao teatro. Eles estão na plateia, mas o telefone toca ininterruptamente no palco onde nada acontece, onde não há personagens. Então, Margarida resolve deixar a plateia e ir ao palco para atender o telefone. Ela não suporta ouvir o som do aparelho por mais tempo. Uma vez no palco, ela transforma-se. Deixa de ser Margarida, é já Margaret. Mas o marido ainda está “do lado de cá”; aliás, permanecerá “do lado de cá” mesmo quando sobe ao palco para resgatar da ficção a sua mulher real, pueril, ingenuamente crédula. Diz-lhe: “Nosso lugar não é aqui.” Ambos, porém, reconhecem que estão a viver uma transgressão. Estão e não estão em dois sítios ao mesmo tempo. No entanto, a mulher, consciente de que seu lugar não é ali, julga que está a viver uma comédia e pactua com a situação; enquanto o marido, relutante em abandonar o seu estatuto de espectador, assegura que foram apanhados por ‘teatro da vanguarda’. “Teatro participativo”, como ele diz.

Ainda que formulada de maneira diferente, a questão levantada no texto de Luís

Fernando Veríssimo é a mesma da colocada no texto de Russell Edson. Trata-se de reflectir sobre a ténue fronteira que separa o real do ficcional, questão a que certo teatro experimental/participativo prestou muita atenção nos idos dos anos 60 do século XX, mas cujas soluções então apresentadas e muito inovadoras à época foram perdendo vitalidade, e, até, oportunidade, a ponto de, hoje, algo descredibilizadas, serem motivo de riso e paródia (parece dizer-nos Fernando Veríssimo). Mauzinho, o texto dele, a mostrar aos “actores” que ainda persistem em autoflagelar-se na praça pública em *happenings* passadistas que *o teatro quer ser teatro e não vida*; que uma dor só é dor se for realmente fingida, encenada. Cínico, o texto de Russell Edson, a dizer que, em situações onde não parece existir fronteira entre real e ficcional, então tudo permanece igual, excepto que ... tudo é diferente! A dizer, portanto, que *o que parece não é* (“Continuarão a viver a sua vida, tal como antes, *mas desta vez a sua vida não será real*”); a chamar a atenção para que *a vida é texto* - em teatro (pelo menos) - e que não há como fugir disto a não ser que já não estejamos a falar de teatro. Portanto, ambos dizem o mesmo, a única diferença sendo o modo como o dizem: o que o americano coloca de uma forma seca e elíptica (*contando*), o brasileiro dramatiza (*mostrando*). Mas ambos falam do fundamental, ambos dizem que a alma do teatro é o disfarce e o fingimento. E em ambos se infere que onde não haja disfarce e fingimento não há teatro. O fingir parece ser, para estes autores, a condição ‘natural’ do teatro. E quanto mais fingido e mais disfarçado mais autêntico e verdadeiro. Mais teatro!

Pessoa/Bernardo Soares toca, aliás, neste ponto muito bem numa passagem d’ *O livro do desassossego* ao falar da relação da criança com a boneca:

“A criança sabe que a boneca não é real, e *trata-a como real até chorá-la* e se desgostar quando se parte. *A arte da criança é a de irrealizar*. Bendita essa idade errada da vida, quando se nega a vida por não haver sexo, quando se nega a realidade por brincar, tomando por reais as coisas que o não são!”

Bernardo Soares (1982) *O livro do desassossego*, vol.2, Lisboa: Ática: 186
(itálicos meus)

O teatro faz o que a criança faz com a boneca: irrealiza, isto é, nega a realidade, mas vive essa negação com toda a naturalidade, subordinando-a à ordem das referências e das significações do mundo real que rejeitou. As reacções da menina

com a boneca fazem da boneca uma *menina como ela*.

Saber chorar uma mentira é a essência do teatro.

Questão que nos leva ao terceiro texto.

Texto 3: “Sobre *mimesis* e teatro”

A presentificação sempre foi definidora da teatralidade. No Teatro tudo é presente, tudo é real – o espaço, o tempo, o corpo dos actores, os cenários – e tudo é tomado por signo (ao contrário do Cinema em que tudo é signo mas tudo é tomado por real). Gouhier (1943) define representação como uma acção tornada presente: *na representação há presença e tornar presente: esta dupla relação com a existência e com o tempo constitui a essência do teatro*. Refere ainda o carácter de monumento, de intermediação de um quadro, de um romance, de um poema ou de uma composição musical; intermediação entre o artista (o acto a que ele deu forma) e aquele que vê, lê ou ouve. Ao contrário, no teatro, a *mimesis* é directa, não é intermediada. Quem lê, idealiza primeiro e vê depois; nas artes cénicas, primeiro vê-se e depois pensa-se sobre o que se viu.

Margarida Tavares, “Sobre *mimesis* e teatro”, in *Cadernos PAR n.º 1* (2006). Esad.Cr/IPL

Neste texto diz-se que:

no teatro

- i) tudo é real mas tudo é sentido como signo;
- ii) na representação do actor em palco, há *presença e tornar presente*;
- iii) a relação entre palco e público é directa. Não há mediação entre o público e aquilo que se passa no palco. A relação é directa; a *mimesis*, total.

Vejamos então:

- i) No teatro tudo é real mas tudo é sentido como signo.

Ou seja,

uma mesa, no palco, não é a mesma mesa fora dele. Uma vez no palco, *eu tenho de acreditar* que é uma mesa, porque, na realidade, no palco, ela é já *outra coisa*. Esta outra coisa é *signo*. O texto de L.F.V. *mostra* muito bem este “salto” semiótico, que o texto de R.E. apenas diz sem mostrar (“mas desta vez a sua vida não será real”). Efectivamente, quando Margarida sobe ao palco ela já não é Margarida, mas Margaret. É verdade que em Margaret há ainda qualquer coisa de Margarida (o radical Marga- lembra que o corpo é o mesmo), mas o nome é já outro e o actor só tem que confirmar isso vestindo a pele da personagem e desaparecendo no papel dela.

ii) Na representação do actor em palco, há presença e tornar presente.

Ou seja,

no acto de representar joga-se um paradoxo (que também é um dilema para os maus actores): o actor está em cena como corpo igual ao meu (semelhança assegurada pela presença existencial entre ambos) e, ao mesmo tempo, o actor está em cena *mostrando* que está lá como corpo que *já não é igual ao meu*. Esse é, precisamente, o seu trabalho de actor, convencer-me que é *outro*. O actor tem que ter a capacidade de fingir que aquele corpo, que é seu e igual ao meu fora do palco, é *outro e diferente* do meu em palco, quer dizer, tem que mostrar que o seu corpo se tornou signo, enquanto o meu permaneceu “coisa”. O seu está no palco em trabalho de re-presentação, ou seja, tornando presente uma ficção, um disfarce (tornando presente uma *outra* Margarida, uma *Margaret*).

Mas essa capacidade de fazer presente uma ficção, uma *Margaret*, não é só trabalho do actor, é todo o trabalho subjacente ao teatro, a começar:

- 1º pela consciência de que, no teatro, há separação e distância entre o “lado de cá” e o “lado de lá”;
- 2º pela capacidade de manter essa distância como se ela não existisse, sob pena de, mostrando que ela existe, se quebrar o trabalho da presentificação, que é a razão de ser do teatro e o suporte de toda a sua magia.

O trabalho da presentificação é assegurar a mentira. A presentificação é um

fingimento, não é uma coisa natural. É um compromisso codificado. Mas não devemos confundi-la com *mostração*. *Mostrar* não é exactamente o mesmo que presentificar. *Mostrar* implica a operação de *dizer que se mostra*. O teatro é o lugar por excelência dessa operação, próxima da alquimia, a arte de transformar uma matéria noutra - os metais inferiores em ouro puro – sem nunca revelar como se dá essa transmutação, mantendo em segredo o modo de realização do processo de transformação, ou seja, deixando que tal proeza fique ocultada. O teatro faz o mesmo. Ele é o lugar onde se pratica uma transmutação - muda, secreta – capaz de nos levar a acreditar que a “matéria” que antes era x é agora y (outra coisa, uma coisa nova) e que esse y é o produto espontâneo e natural, real e presente, para cuja realidade não contribuiu nenhum “esforço alquímico”. Há portanto que distinguir duas dimensões na teatralidade:

- a) a que me faz perceber a mesa (no palco) como não sendo a mesa da vida real, mas antes a mesa-no-palco (outra, nova, um novo objecto), do mesmo modo que não sinto a Margarida (no palco) como sendo a Margarida real, antes como a Margarida-no-palco (a Margaret): outra, nova (uma nova Margarida);
- b) a que me convence que *essas novas mesa e Margarida* - as do palco - *é que são reais e presentes*.

Dito de outra maneira: a primeira dimensão (a presentificação) é já um efeito, o resultado de uma causa; a segunda operação (o *mostrar*) é a causa desse efeito (mas que nunca se revela como tal).

Pela conjunção destas duas dimensões o teatro é a arte que nos faz acreditar numa mentira - porque, afinal, bem vistas as coisas e *para sermos sinceros*,⁴ é de mentira que se trata, pois tanto a mesa, como Margarida, são, e sempre foram, só uma, a mesma, quer estejam no palco ou fora dele. Em suma: o teatro é a arte de nos fazer acreditar numa mentira e, por isso, quando se diz:

- iii) No teatro, a relação entre palco e público é directa. Não há mediação entre o que se passa no palco e o espaço onde está o público. A relação é directa; a *mimesis*, total,

⁴ A questão é que não podemos usar o critério da sinceridade em arte. Ser sincero em arte não faz sentido e, muito menos, no teatro. Querer ser sincero, ou ingenuamente pensar que o podemos ser, é já não estarmos no teatro, mas ... na vida (e mesmo assim ...). No entanto, mesmo sabendo que a sinceridade não é critério válido em arte, apetece dizer que Euclides se revela muito mais ingénuo (“sincero”) do que Margarida, que, sem resistir, entrou mais rápida e facilmente no jogo da representação e do embuste. Uso a palavra embuste associada ao teatro sem, obviamente, qualquer sentido pejorativo. Emprego-a com o sentido de artifício e não no sentido corrente de mentira ou trapaça.

⁵ Este fingimento faz parte de um código que tanto o teatro, quanto os espectadores que o frequentam, conhecem e aceitam.

⁶ Por exemplo, esta relação não é igual numa qualquer peça de Tchekhov ou numa peça como *Total Recall* (1970) de Richard Foreman, o fundador da Companhia de Teatro Ontológico-Histórico (1968). Foreman concebe o palco como uma arena para um trabalho-performance interdisciplinar que procura ultrapassar os modos convencionais de

receio que se esteja a cair no lugar-comum a que aludi no início deste texto, ou seja, a confundir no termo *mimesis* as duas operações acima referidas como se de uma só se tratasse. O perigo é identificarmos a *mimesis* com presentificação e, esta, com imediatidade, esquecendo-nos de que a imediatidade, em teatro, é o resultado de um esforço laborioso, mental e sistematizado sem o qual o efeito não existiria. Esquecemo-nos do seu lado conceptual, porque não há presentificação que não seja logo textualizada, codificada. A ideia de que “Em Teatro tudo é presente, tudo é real”, e de que entre público e cena a relação é directa e natural, decorre deste esquecimento. A relação não é, nunca foi, nem pode ser directa, o teatro é que *finje que sim* para poder ser teatro.⁵ Recai sobre o *mostrar* a responsabilidade desse fingimento, a começar pelo esforço de, reconhecendo que existe uma separação entre dois mundos diferentes, o “lado de cá” e o “lado de lá”, assegurar que os traços da fronteira desapareçam aos olhos do espectador. Em resumo: não há *mimesis* pura, nem esta é só presentificação. Toda a *mimesis* é uma construção, uma ilusão, toda a *mimesis* se diz, toda a *mimesis* é diegética.

Podemos perguntar: mas onde se vê que é assim, quando tudo no teatro parece apontar o contrário? Os alunos insistem nesta pergunta. E a minha resposta é que se vê (mas é preciso saber ver, aprender a decodificar as convenções) no esforço da ‘verdade’ que está sempre presente na linguagem própria do teatro. Há que prestar atenção à relação espectador/ /palco, palco e trabalho do actor em palco,⁶ encenação e texto, e ao próprio texto, que é parte essencial (mas não necessariamente a mais importante) da voz do teatro.⁷ Estas relações estão ligadas a regras pré-existentes, a tradições e técnicas que constituem as coordenadas referenciais e de estabilidade responsáveis por nos obrigarem a situar-nos, a nós, espectadores, uma vez em presença do espectáculo,

primeiro no *contar* e só depois no *mostrar*, primeiro *num acto de (re)conhecimento* do que nos é dado ver, que apela à nossa competência, e só depois na adesão à realidade: no ver, no sentir e no cheirar. Antes destas sensações, porém, o teatro instala-nos, irrevogavelmente, na consciência/(re)conhecimento das convenções que determinam, por exemplo, que na tragédia grega os actores usem máscara, ou que certas passagens sejam corais, ou na consciência/(re)conhecimento da convenção que determina que no kabuki japonês a pose e a maquilhagem sejam elementos fundamentais de um estilo, no caso, um estilo muito particular a esta arte cénica.

2) Os filmes

Nos filmes é ao contrário. Avanço então o argumento de que é no cinema que o espectador se pode confrontar directamente com o mundo das sensações não mediatizadas, que é no cinema que há presentificação que não é logo textualizada. É no cinema que a presença é directa, é aí que a aparência precede qualquer acto de pensamento. Lembro-lhes que há até quem considere que falar de presença, neste *medium*, não faz sentido. Godard, por exemplo, afirmou que o que está “presente” em *Weekend*⁸ não é sangue mas cor vermelha.



“Scène de la vie de province”⁹

Visionamos então um episódio de *Weekend*. Retenho por alguns momentos o fotograma acima reproduzido que pertence a esse episódio. Pela iluminação utilizada, pelos

representação.

⁷ Não confundir palavras com voz. A mímica, que é arte cénica, não tem palavras mas tem texto. A voz engloba tudo, inclusive, o texto.

⁸ *Weekend*, de Jean-Luc Godard, realizado em 1967 (e parte do movimento da ‘nouvelle vague’ dos anos 60 em França), é uma sucessão de quadros onde a morte é uma constante e a cor vermelha um *leit-motif*.

⁹ Esta imagem de um coelho morto, sendo coberto de “sangue” a cada novo berro da sua proprietária (assassinada às mãos do potencial comprador e da sua companheira que não conseguiram adquirir o animal pelo preço desejado), é uma das mais fortes de todo o filme. A mulher, assassinada, nunca se vê; em sua substituição, aparece a imagem do coelho, e o que se ouve sobreposto à imagem é o som dos berros da mulher, os de um cão a uivar ao longe, e a voz *over* do casal a comentar o crime.

planos aproximados e fixos do coelho morto (enquadrados pelo som das vozes do casal que o queria comprar por um determinado preço, e do uivar de um cão à distância), pela duração com que a câmara se fixa no objecto, pelo som de berros da mulher que está a ser assassinada (sempre uniformes em intensidade e que se ouvem fora de campo), e pela escolha da cor do líquido que é lançado sobre o coelho (um vermelho primário e artificial), a imagem que vemos do animal morto chega ao espectador totalmente desfamiliarizada. Posso eu assegurar que, como espectador, vejo aquela cor como “sangue” (quer dizer: *como signo*)? Não. Sinto-a *como objecto (como referente)*? Também não. Sob um tal tratamento do material às mãos do dispositivo cinemático, esse coelho morto banhado de “sangue” chega até nós somente *como imagem*.

A observação de Godard a respeito da cor vermelha que não é sangue mas só cor vermelha aproxima-se da posição dos teóricos mais radicais que afirmam, a respeito do literalismo extremo da imagem cinematográfica, que esse literalismo nem sequer deve ser confundido com presença, porque:

1º a imediatidade sensorial da imagem assenta em fenómenos físicos como o movimento, a luz, a cor, o som (com as suas vibrações mecânicas de frequência e os seus níveis de intensidade), a emissão de ondas de energia electromagnética, a radiação corpuscular, etc., ou seja, assenta em matéria física que não precisa de reclamar presença de nenhuma espécie por ela própria ser já presença. A sua actualidade é real, dado o facto de os fenómenos físicos serem traços, ou acidentes, do próprio real, serem matéria da natureza sem substância. Além disso, é uma câmara que os regista, não o olho humano. Eles são o registo de uma lente de objectiva que passivamente os capta e que, depois, com a ajuda de agentes químicos, os deixa impressos em película, ou em píxeis, com a possibilidade de virem a ser mecanicamente reproduzidos, sempre por meios técnicos, depois da primeira impressão e tantas vezes quantas necessárias;

2º a percepção cinemática é uma percepção que está ligada ao corpo e àquilo que no corpo é mais primordial e primitivo, a saber, estímulos, estados de excitação viscerais, fenómenos superficiais inconscientes, tudo o que começa a funcionar sob o efeito da simples velocidade da imagem e da nossa incapacidade de

a reter e fixar. Somos, literalmente, sugados pela imagem em movimento que nos obriga a entrar vertiginosamente numa imediatidade evanescente, num fluxo anárquico de ondas magnéticas efémeras e impalpáveis, num fluxo contingente e instável sem corpo fixo nem fronteiras naturais, e, por ele, deixamo-nos penetrar e invadir sem possibilidade de resistência intelectual. Esse é o mundo das sensações puras, caóticas, indisciplinadas, espontâneas, o mundo responsável pelo tipo de percepção literal que o cinema proporciona num primeiro momento. Uma percepção inconsciente que fica aquém dos sistemas conceptuais e da sua articulação com o mundo que representam.¹⁰

Por isso, na opinião desses teóricos e críticos (de Vertov a Deleuze, passando por Benjamin e Bresson), são as imagens do cinema (mais depressa do que aquilo que vemos no teatro onde tudo é supostamente “presente”¹¹, do corpo do actor ao cenário e ao espaço) as que conseguem ser *immediatas* negando, liminarmente, a própria noção de *mimesis* (que, como se viu quando falámos de teatro, é uma categoria que se *esforça* por criar presença, o que, só por isso, prova que o *não é*). São as imagens cinemáticas que põem em causa a “verdade” perceptiva ‘natural’. Esses críticos chegam, assim, à conclusão de que a percepção ‘natural’ não deve, sob nenhum pretexto, ser a medida de aferição da percepção cinemática. E acabam por afirmar que, no cinema, a ordem visual não se submete à percepção ‘natural’. São realidades distintas, ontologicamente diferenciadas.

Teríamos então, nesse caso, imagem para um lado, e experiência e linguagem que a representa, para outro. A percepção visual de um cachimbo é muito diferente da experiência que eu tenho do cachimbo e do significante “c-a-c-h-i-m-b-o”. Para tal já nos chamava a atenção Magritte quando pintou “A traição

¹⁰ Umberto Eco faz referência a esta questão nos seguintes termos: “[...] no caso da estimulação por meio da imagem (e é o que se passa com o filme), [...] o primeiro estímulo é fornecido pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceptualizado, recebido com toda a vivacidade emotiva que comporta. Por outras palavras, [...] a primeira reacção perante a imagem não é intelectual, mas também não é “intuitiva” [no sentido em que a estética crociana costuma dar a este termo], é totalmente fisiológica: a pulsação cardíaca acelerada precede toda a compreensão e decantação crítica do dado, o esboço de raiz motriz revelado pelo electroencefalograma precede não apenas o acordo da inteligência mas também o da fantasia.” ECO, U. “Cinema e literatura: a estrutura do enredo” in *A definição da arte* (2006). Lisboa: Edições 70: 189-190.

¹¹ Supostamente, porque a sua presença é, como já referimos, mediatizada pelas estruturas da representação teatral.

das imagens (Isto não é um cachimbo)”, 1928/29, ou, por exemplo, “A chave dos sonhos”, 1930.



Magritte, “A traição das imagens (Isto não é um cachimbo)”, 1928/29



René Magritte, “A chave dos sonhos”, 1930

Em “A chave dos sonhos”, Magritte mostra como a relação entre a palavra, a imagem e o objecto é uma relação problemática: a linguagem visual é independente da linguagem verbal e ainda diferente da experiência do objecto. Na representação daqueles objectos e suas legendas supostamente identificadoras, “explicativas”, o significado só se torna claro por causa da confusão produzida pela não correspondência do nome com a coisa. Que devemos concluir dessa descoincidência? Provavelmente, que cada coisa se significa a si mesma, que cada coisa é uma linguagem auto-suficiente, que o sentido de cada coisa é ela mesma. E que, por conseguinte, nada pode estar em re-presentação de nada.

Em resumo: os realizadores, críticos e teóricos de cinema que defendem a ideia de que o filme *mostra* e só depois *conta*, colocando o *mostrar* fora do círculo da “verdade” perceptual, entendem que a imagem cinematográfica é de tal maneira resistente ao sentido e de tal forma abertamente antagónica à re-presentação, que a sua imediatidade (tal como tem vindo a ser definida) é condição comum a todo o tipo de cinema - do realista, que pretende representar a realidade com planos longos e profundidade de campo, ao formalista, que põe ao serviço da construção

e da abstracção a técnica da montagem. Está igualmente presente nos filmes que, na tentativa de repudiarem os mecanismos que nos levam à fascinação visual, apostam no silêncio, nos efeitos minimalistas, na via brechtiana do anti-teatro, etc., ou, nos filmes que, ao contrário, manipulam esses mesmos mecanismos de fascinação no sentido de acentuar, hiperbolicamente, a identificação, a objectualização e a -presentação visual.¹²

¹² SHAVIRO, S. (1994)
The Cinematic Body.
Minneapolis: University of
Minnesota Press.

Os três filmes a que me vou referir de seguida, e que fazem parte do acervo que disponibilizo nas minhas aulas para análise, permitem observar como a imediatidade e a impalpabilidade da imagem cinematográfica funciona na sua materialidade imanente, desafiando-nos, como espectadores, a experimentar uma nova forma de contacto directo com o real. Os filmes são, por ordem do mais antigo ao mais recente:

Un chien andalou, de Luis Buñuel e Salvador Dalí (1929)

La règle du jeu, de Jean Renoir (1939)

Menos 9, de Rita Nunes (1998)

Filme 1: *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí.



Grande plano de lâmina de barbear cortando o olho de uma mulher
Un chien andalou, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929

A escolha desta cena emblemática, com que o filme se inicia

¹³ O argumento de *Menos 9* (1998), de Rita Nunes, é uma adaptação de alguns textos do livro de Max Aub, *Crimes Exemplares*. Consultar: AUB, M. (2008) *Crimes Exemplares*. Lisboa: Antígona.

depois de candidamente prometer uma história “normal” utilizando a fórmula “Era uma vez”, pretende ilustrar a ideia de que a imagem do corte do olho humano pela lâmina desencadeia no espectador uma sensação visceral em estado puro - a sensação de choque - uma sensação instintiva e pré-reflexiva, ancorada no nosso corpo e saída dele. Pode dizer-se que essa imagem só posteriormente ao impacto fisiológico que provoca em nós (arrepio, repulsa, sobressalto) adquire valor simbólico. Só depois da nossa reacção física face ao efeito visual que ela provoca entendemos esta imagem como signo por referência a uma “história que se conta”. Julgo que não há exemplo mais revelador do que este para ilustrar a ideia de que o filme *mostra* e só depois *conta/diz*, de que o filme é uma experiência - primordial e essencialmente -, física, “táctil”, visual.

Filme 2: *Menos 9* (1998), de Rita Nunes.¹³



No filme de Rita Nunes, as imagens do café com leite no copo de vidro e do rosto da rapariga que mexe o líquido com uma colher de metal também se impõem primeiro fora da nossa percepção racionalizadora e só depois no contexto de uma ‘história’. Embora a reacção do espectador não seja, desta vez, a de sobressalto que o leva instintivamente a *não querer ver* o que o ecrã lhe dá a ver, ficamos, no entanto, presos a estas imagens por razões, igualmente, de fascinação não intelectual. Desta vez, somos “apanhados”

pelo movimento giratório do líquido que rodopia no copo ao som estridente e mecanicamente regular da colher a bater no vidro, e pelo rosto da rapariga que olha em nossa direcção com um olhar pasmado e sorriso enigmático. De tal maneira ficamos agarrados a essas imagens que deixamos de ver o líquido como “café com leite num copo, pronto a ser bebido”, ou, “rosto de alguém que olha para outrém enquanto se prepara para beber café com leite”; em vez disso, percebemos-las como *imagens* que remetem alternadamente ora para uma, ora para a outra, e para a sua própria natureza de artefactos artificialmente produzidos, isto é, para a luz que ilumina copo e rosto, para a forma plana e circular destes objectos, para o grão da fotografia, para o ângulo da câmara que se posiciona de determinada maneira em relação a cada um destes objectos, para o corte, montagem e velocidade dos planos onde estão registados os objectos, para a escala dos planos (em ambos os casos o *close-up*, ou grande plano, foi a opção de filmagem escolhida), etc., etc.. Da conjugação de todas estes recursos e seus efeitos consequentes, que o nosso olho capta, talvez se possa dizer que o principal responsável pelo ‘apetite de visão’ que nos leva a desejar *ver mais* destas imagens (espécie de pulsão escópica, ou desejo inconsciente e incontrolável de *ver*) seja o grande plano. Desejamos *ver (ainda) mais*, nem que seja porque a aproximação excessiva da câmara ao objecto deixou de lado (ou seja, por ver), uma imensa porção dele e de tudo o mais à sua volta. Qualquer que seja o mecanismo técnico de captação, há sempre um resto que escapa, incapturável. O cinema *mostra(-nos)* isso mesmo.

Filme 3: *La règle du jeu* (1939), de Jean Renoir.



No filme de Renoir, a passagem escolhida da representação teatral que tem

lugar na *Colinière*, propriedade rural do Marquês de la Cheyniest, ocupa uma considerável extensão do tempo e da acção da intriga de *La règle du jeu*. Do ponto de vista da narrativa propriamente dita, esta representação teatral (que as personagens decidem fazer para entretenimento próprio) é de enorme importância para o desenrolar da história, antecipando o clímax da acção principal (que em breve ocorrerá de forma explosiva, não sem antes inúmeras peripécias rocambolescas o anunciarem), e permitindo a passagem para as cenas finais que conduzirão ao desenlace trágico desta comédia humana.

Mas quando passo este excerto aos alunos não escolho a representação teatral, que ocorre mais ou menos a meio do filme, para falar da importância que detém na economia da narrativa, antes pelo que nos dizem as cenas e os planos (de que se compõe esta longa sequência) sobre as relações entre cinema e teatro, sobretudo quando, como é o caso, um destes meios se apodera do outro para o eliminar. É como se assistíssemos a um duelo entre dois rivais, com um único vencedor no final da contenda, o cinema.

Com efeito, a natureza imagética artificial do filme e a imediatidade da imagem cinematográfica “atacam” aqui a *presença* teatral e derrotam-na logo no primeiro *round*. Expliquemo-nos: quem acredita na farsa que aqueles “actores” representam? Quem acredita naqueles tirolezes de pacotilha, no actor disfarçado de urso (o próprio Jean Renoir), em toda aquela ‘verdade’ posta ao serviço da verosimilhança e da identificação? Ninguém, nem mesmo os próprios actores que a representam, porque, para começar, são *maus* actores. Depois, porque, no seu amadorismo, não sabem ignorar a ‘quarta parede’ que os separa do público. Quando dançam a Danse Macabre ao som da música de Saint-Saëns, no piano, a barreira imaginária que separa palco e plateia é transposta por esses “actores” vestidos de esqueletos, agora feitos fantasmas, e a ilusão teatral (que já era fraca) é, nesse momento, instantânea e totalmente quebrada. Aqui, podemos dizer que o teatro falha traíndo a ilusão, que é a sua razão de ser, a sua verdade. Em contrapartida, o cinema parece capaz de realizar a absoluta coincidência entre ser e aparência, entre corpo e imagem. Precisamente quando os esqueletos deixam o palco e se misturam com a plateia já como sombras, a sua presença de fantasmas torna-se *real*. É neste momento que o cinema entra em acção. Neste

momento, os espectadores que se encontram na sala, os recantos da sala, os objectos e todos os pormenores dela, enfim, todo o espaço onde a cena se passa, ora é iluminado ora obscurecido à passagem desses entes incorpóreos que nunca mais são vistos porque nesse momento já a câmara tomou o seu lugar, registando o suposto reflexo da sua passagem/presença, entre os humanos, *como sombra* projectada neles e nos objectos à sua volta. Tudo isto ao som do piano *que toca sem ser tocado* - som e imagem inextricavelmente ligados como puras imagens imateriais que *na realidade* são.

O teatro tem limitações. São as do palco, como fica provado. O cinema não. É um meio que inclui palavras, imagens, música e presença humana sem nenhuma ordem hierárquica entre si. O que nos dizem o teclado do piano sem as mãos da pianista e o som da música sem a presença da intérprete é que esta está lá, mas ao lado, ao mesmo nível de qualquer outro fenómeno da natureza quando os meios tecnológicos os registam mecanicamente. Ela é corpo-imagem, insubstancial e plana como qualquer outro fenómeno uma vez impresso em película de celulose. A força da literalidade da imagem cinemática está dada, até, na resposta que Christine dá ao seu amigo Octave quando, no final da cena da representação, este lhe pergunta, confundido e já fisicamente incomodado dentro da sua fantasia de urso:

- Christine, já não representamos?

Ela responde-lhe:

- Estou farta deste teatro, Octave!

A natureza é mais forte que a 'naturalidade'. O filme prossegue, mas a representação acabou.

3) Exemplo(s) de narrativa onde mostrar e contar tanto serve(m) o ecrã como o palco.

Após os textos e os filmes, passamos à análise de várias narrativas cuja realização textual é verbal, breves contos, onde *mostrar* e *contar* estão conjugados de forma exemplar pelo seu carácter de interligação e complementaridade, podendo servir tanto a especificidade do ecrã como as particularidades do palco. Um desses

¹³ O livro de Amílcar Bettega Barbosa, *Os lados do círculo*, é um dos adoptados e de leitura obrigatória na Unidade Curricular “Escrita e Narrativa”. Por este livro, que contém doze contos breves muitíssimo interessantes, o autor recebeu, em 2005, o Prémio Portugal Telecom de Literatura Brasileira. Está publicado na Companhia de Letras (2004). Existe uma edição portuguesa: BETTEGA, A. (2008) *Os lados do círculo*. Lisboa: Caminho.

contos, “The end”, encontra-se no livro de Amílcar Bettega Barbosa, *Os lados do círculo*,¹⁴ ocupando-nos este texto algum tempo de estudo em aula. A análise de “The end” leva-nos a reconhecer desde logo que os procedimentos formais usados provêm de um sólido conhecimento teórico, da parte do autor, sobre narrativa. Esses procedimentos são postos a nu e dissecados. Leva-nos depois a concluir que esta é o que, em termos estritamente narratológicos, se poderia designar como uma *narrativa dramática*, cujo êxito resulta de uma bem conseguida utilização de técnicas que tanto se adaptam ao ecrã como ao palco (detemo-nos, em particular, nas técnicas da montagem das sequências). Seria necessária uma outra Aula Aberta para falar deste texto com mais profundidade (e de outros igualmente notáveis do mesmo livro), mas, na impossibilidade de o fazer aqui, fica o convite à leitura desta curta ficção narrativa, invulgar a vários títulos. Nela, *mimesis* (*mostrar*) e *diegesis* (*contar*) provam ser modos de representação convergentes e não opostos, ao serviço de uma escrita descentrada e espacial, feita de estratégias narrativas encaradas como um processo, explosivas e mistas. A escrita deste conto leva-nos a acompanhar verdadeiros “movimentos de câmara”, cujo objectivo é o de criarem (representarem) o espaço cenográfico de uma ‘acção em palco’ (a morte de alguém que ocorre, de maneira bem clássica, fora da vista do espectador), ou o de criarem vários ‘quadros de cena’, fragmentos de acção dramática cada qual com a sua unidade espacial e duração próprias. Um texto que merece, pois, por estes aspectos (e não só, muito há a dizer também sobre o estilo e o *editing*, por exemplo, para já não falar do facto de ele constituir uma outra versão do argumento do conto “A próxima linha”, da mesma colectânea) um comentário mais longo, que fica assim prometido para quando a próxima oportunidade surgir. •

BIBLIOGRAFIA

ASTON, E. e SAVONA, G. (1991) *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*. USA/Canada: Routledge.

CHATMAN, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

SHAVIRO, S. (1994) *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WALTON, K. (1990) "Verbal representations" in *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.