

**Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa**  
**Mestrado em Som e Imagem**  
**- Cinema e Audiovisual -**



**O Absurdo na criação da personagem cinematográfica**

**| Dissertação de mestrado |**  
**Realização | 2011 - 2012**

*João Pedro Nabais Niza Ribeiro*

Autoproposta  
Setembro de 2013



## **Dedicatória**

Dedico o presente trabalho à Morgana de Castro, cujo amor, apoio e inspiração foram indispensáveis para levar a cabo o projecto. Aos meus pais pelo apoio e compreensão que demonstraram ao longo desta etapa e sem o qual as palavras que compõem este trabalho nunca teriam sido formadas. Para eles, que sempre me arrancaram do Absurdo.

Finalmente, dedico também à memória de Albert Camus pela coragem, génio e poesia de ter descrito o abismo e nele se ter mantido tempo suficiente para não admitir derrota.

## **Agradecimentos**

À Prof. Doutora Fátima Vieira por toda a ajuda e empenho demonstrado na realização deste projecto.

Ao Prof. Doutor Niza Ribeiro pelo acompanhamento constante, e à Prof. Manuela Niza pela ajuda indispensável na redação de todo o documento.

Ao Prof. Doutor Carlos Ruiz pela enorme inspiração e paixão que suscitou ao longo da realização da curta-metragem. Sem ele, o filme seria outro, e nunca tão fiel ao intuito desta dissertação.

À Prof. Doutora Jenny Feray e ao Prof. Doutor Vítor Teixeira, por me terem orientado e ajudado a dar os primeiros grandes passos no desenvolvimento do tema.

Ao Diogo Alçada, Guilherme Araújo, Hugo Fortes, Eduardo Ribeiro, Ricardo Fernandes e Igor Martíns, sem os quais o Manifesto dos Danados nunca teria conhecido a luz do dia.

À Morgana de Castro pelo apoio incondicional que me acompanhou em cada etapa deste longo e extenuante caminho.

À Francisca Sobral e Miguel Praça pelos enormes sacrifícios que fizeram por este trabalho.

Ao Ricardo Costa e Luis Ferreira pelo companheirismo indispensável.

A todos, os meus mais sinceros agradecimentos.

## Resumo

Neste trabalho procurei compreender o papel da personagem cinematográfica na transmissão de uma obra Absurda, segundo os parâmetros definidos por Albert Camus no livro *O Mito de Sísifo*. Uma vez que *Manifesto dos Danados*, a curta-metragem associada ao aprofundamento teórico desenvolvido na presente dissertação, pretende ser uma obra Absurda, foi necessário perceber como se pode abordar a construção narrativa formalmente, e como se deve estruturar a personagem de forma a veicular os princípios do Absurdo.

Começo por tentar restringir e analisar as dois eixos centrais da questão de investigação em que se centra a presente dissertação: a personagem e o Absurdo. Quanto à personagem, foi necessário aprofundar as várias camadas na sua construção, bem como explicar os vários artificios que podem auxiliar o seu desenvolvimento. Relativamente ao Absurdo, foi necessário uma contextualização histórica que explique a sua origem e natureza.

Para compreender o papel da personagem na obra cinematográfica Absurda, achei obrigatório seguir uma linha de pensamento através das artes narrativas de forma a perceber não só qual o papel que a personagem joga nas diferentes abordagens, mas também quais as diferenças formais que se verificam pela natureza exclusiva de cada arte. Desta forma, optei por uma linha de pensamento que percorre a literatura em primeiro lugar (uma vez que esta é a tradução mais imediata entre o pensamento e a palavra, facilitando a transmissão dos conteúdos), seguida do teatro (uma vez que este traduz a palavra para a acção), e finalmente o cinema. Nesse sentido, foram analisadas, por cada uma das expressões artísticas destacadas, três obras que permitiram perceber as diferenças de papel da personagem, e de que forma o meio influencia a transmissão da obra Absurda.

De uma forma sucinta, enquanto a personagem na literatura é o suficiente para provocar no leitor uma reflexão sobre o Absurdo, no teatro e no cinema este aprofundamento não basta. O narrador existente na literatura, que nos abre a janela para o interior da personagem, está-nos vedado nas restantes artes destacadas. Não é natural ao teatro ou ao cinema a utilização desse tipo de artifício literário. Desta forma, os elementos formais de cada uma das artes têm de se impor sobre a personagem, procurando criar um divórcio entre personagem/acção e, no limite, espectador/acção. Para que tal seja possível, os meios naturais disponíveis a cada arte devem ser extremados, procurando um choque constante entre a obra e o espectador de forma a criar uma reflexão sobre o Absurdo. Estas ilações teóricas foram indispensáveis ao desenvolvimento da curta-metragem *Manifesto dos Danados*, sendo a última parte da presente dissertação dedicada à explicação dos passos conceptuais tomados de forma a poder tentar criar uma obra Absurda.

No entanto, apesar do trabalho teórico apresentado e da sua experimentação na prática, a temática do Absurdo, pelas suas consequências, possui ainda um vasto terreno a explorar, que, pela minha paixão sobre a questão, faz da presente dissertação um primeiro passo numa pesquisa que espero não só poder continuar a aprofundar, como a pôr em prática no campo cinematográfico.



## Índice de Conteúdos

Lista de Figuras.....	1
1 Introdução.....	3
1.1 O tema.....	3
1.2 A problemática.....	5
1.3 O método.....	6
2 O berço do <i>Manifesto</i> .....	9
2.1 Objectivos do Projecto.....	9
2.2 Os percursos do <i>Manifesto</i> .....	10
3 Estado da Arte.....	17
3.1 Sobre a personagem.....	17
3.2 Das dúvidas humanas ao Absurdo .....	25
3.3 O retrato do Absurdo na literatura .....	36
3.3.1 Meursault em <i>O Estrangeiro</i> de Albert Camus.....	37
3.3.2 K em <i>O Castelo</i> de Franz Kafka.....	44
3.3.3 Kirillov em <i>Os Possessos</i> de Fyodor Dostoiévski.....	49
3.3.4 As conclusões na literatura.....	53
3.4 O teatro e o Absurdo.....	55
3.4.1 A adptação de <i>Os Possessos</i> para o palco.....	56
3.4.2 Berenger em <i>Rhinoceros</i> de Eugene Ionesco.....	59
3.4.3 Vladimir e Estragon em <i>À espera de Godot</i> por Samuel Beckett.....	64
3.4.4 Conclusões no teatro.....	69
3.5 O Absurdo no cinema.....	70
3.5.1 Meursault em <i>O Estrangeiro</i> de Visconti.....	71
3.5.2 João de Deus em <i>Recordações da Casa Amarela</i> de João César Monteiro.....	75
3.5.3 Os Marxistas-Leninistas de <i>A Maoísta</i> de Jean-Luc Godard.....	86
3.5.4 Conclusões finais sobre o cinema.....	95
4 Criar o <i>Manifesto</i> .....	97
4.1 O desenvolvimento do argumento de <i>Manifesto dos Danados</i> .....	97
4.1.1 Os antecedentes.....	99
4.1.2 A construção das personagens.....	101
4.1.3 A descrição conceptual do argumento Final.....	106
4.2 O tratamento formal.....	121
4.2.1 Direcção de atores.....	123
4.2.2 Cenografia e cinematografia - A construção formal.....	125
4.2.3 Sonoplastia.....	131
4.3 A edição de <i>Manifesto dos Danados</i> .....	132

5 Conclusões finais sobre o desenvolvimento teórico e prático.....	136
Referências e Bibliografia.....	139
Bibliografia Electrónica.....	142
Filmografia.....	144
ANEXO A: Argumento original de <i>Apontamentos</i> .....	145
ANEXO B: Argumento original de <i>Fragments</i> .....	171
ANEXO C: Argumento original de <i>Manifesto dos Danados</i> .....	195

## Lista de Figuras

Fig. 1 - Stoneman no seu escritório, conforme visto em *Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith.

Fig. 2 - Encadeamento da sequência de planos da cena em Meursault mata o Árabe, como pode ser visto no filme *O Estrangeiro* (1967) de Visconti.

Fig. 3 - O rosto de Meursault envolvido pela escuridão da cela, como pode ser visto no filme *O Estrangeiro* (1967) de Visconti.

Fig. 4 - João de Deus alheio ao discurso da senhoria, como pode ser visto em *Recordações da Casa Amarela* (1989).

Fig. 5 - Sequência da loucura e conseqüente prisão de João de Deus.

Fig. 6 - A edição rápida que simbolicamente nos transmite a destruição interior de João de Deus.

Fig. 7 - O plano circular que exprime o desespero de João de Deus.

Fig. 8 - Exemplos de inserts utilizados no filme *A Maoísta* (1967), de Jean-Luc Godard.

Fig. 9 - Yvonne no papel de uma Vietnamita, completando o quadro simbólico.

Fig. 10 - Os protagonistas de *A Maoísta* vociferando as suas doutrinas durante o seu exercício matinal.

Fig. 11- Sequência de planos da palestra de Guillaume.

Fig. 12 - Os dois planos revezados que acompanham o som de metralhadora.

Fig. 13 - A primeira cena, como pode ser vista no filme *Manifesto dos Danados*.

Fig. 14 - Plano geral da segunda cena, Café Simulado, não incluída na versão final de *Manifesto dos Danados*.

Fig. 15 - O plano geral de Estúdio de Francisco utilizado na versão final de *Manifesto dos Danados*.

Fig. 16 - O *backdrop* fotográfico, utilizado na versão final da curta-metragem.

Fig. 17 - As recriações das fotos propostas como são apresentadas em *Manifesto dos Danados*.

Fig. 18 - O grande plano de Sara, conforme a curta-metragem.

Fig. 19 - O Estúdio de Sara em *Manifesto dos Danados*.

Fig. 20 - Café Destruído, incluído da curta-metragem.

Fig. 21 - A Cena do Xadrez, como é apresentada na versão final da curta-metragem.

Fig. 22 - A Cena da Tourada no filme *Manifesto dos Danados*.

Fig. 23 - A última cena do argumento na versão final de *Manifesto dos Danados*.

Fig. 24 - Uma comparação entre o primeiro e o último plano, cumprindo o proposto pelo argumento.

## **1 Introdução**

A Escola das Artes define como objectivo para a dissertação de mestrado o estabelecimento de uma ponte entre o conhecimento teórico do estudante e a respectiva prática artística, sustentada pelas conclusões e raciocínio desenvolvidos em torno de uma determinada temática. Em termos práticos, espera-se que um mestrando em Cinema e Audiovisual da Universidade Católica ocupe um dos cinco cargos disponíveis dentro de uma produção cinematográfica, nos moldes em que este é promovido no contexto da unidade curricular de Projecto Final: Produção, Edição, Cenografia, Direcção Fotográfica e Realização.

Se o cargo ocupado pelo estudante for o de realizador de um dos projectos finais, ser-lhe-á atribuída a responsabilidade do desenvolvimento das questões conceptuais relativamente à obra produzida. Este desenvolvimento conceptual pode-se dividir em duas grandes partes: por um lado o desenvolvimento do argumento; por outro lado a promoção da coesão entre o argumento e a sua materialização de forma a assegurar que o filme se apresente pleno de significado e eficaz na transmissão da sua mensagem. Espera-se que o realizador organize a equipa e dirija os actores. Terá, no fundo, de saber comunicar, transmitir a mensagem do filme e moldar as ideias que forem surgindo de forma a que sirvam o objectivo da obra sem criarem ruído.

Tendo em conta estes dados, e uma vez que ocupei o cargo de realizador do projecto, optei por abordar um tema que foge à manipulação estritamente técnica, concentrando-me num problema de ordem teórica, e tentar compreender a maneira como este se traduz formalmente, na produção de uma obra cinematográfica, através dos elementos técnicos usados para construir o filme.

### **1.1 O Tema**

O tema que me propus tratar resulta da minha vontade de responder à questão de investigação “Que papel joga a personagem na veiculação do raciocínio sobre o absurdo numa produção cinematográfica?”

Tal como o desenvolvimento de um argumento está sujeito a fases de depuração, que procuram eliminar o que é acessório e reformular a narrativa de forma a extrair com precisão

o seu tema primordial, também a premissa da dissertação inicialmente proposta foi sofrendo mutações com o tempo, assumindo diferentes formas antes de se sedimentar na sua versão concreta e final.

Num momento inicial, pensei em tentar responder a uma questão de investigação que se centrava não no papel que a personagem ocupa na narrativa, mas na construção da própria personagem, e muito particularmente na necessidade que o autor tem de responder às dúvidas existenciais da personagem de forma a torná-la mais coerente e humana. As dúvidas existenciais decorrem, essencialmente, da natureza mortal do homem. Essa certeza e consciência da morte que está presente no ser humano é acompanhada, obrigatoriamente, da necessidade de uma resposta, que carregará consigo uma determinada atitude, uma forma de estar neste mundo; determinará não só a perspectiva da personagem, como também as suas acções, gestos, valores e moral. Um indivíduo que recuse a noção de uma entidade superior, e que procure no pensamento racional as suas respostas para a sua própria existência, terá, obrigatoriamente, uma cosmovisão e uma conduta substancialmente diferentes. Mas será necessário, dentro da própria construção da personagem, responder às suas dúvidas existenciais? Terá, essa estratégia, como consequência, a criação de uma personagem mais real e humana? Por outras palavras, será que é necessário ter-se estas questões em mente aquando da sua construção?

Estas questões iniciais são facilmente abaláveis. Incorrem de um processo argumentativo indutivo, recorrendo a uma generalização que não pode ser realizada tendo em conta a natureza do conceito de “personagem”. A definição do que se entende por “personagem” pode servir vários intuitos dentro de uma obra cinematográfica, podendo ou não tornar-se relevante. Estará sempre na mão do autor escolher a necessidade ou não deste aprofundamento relativo à personagem, adequando a sua resposta ao tema do filme, à sua estética e ao seu propósito.

São no entanto estas as questões e raciocínios que nos conduzem à questão do Absurdo tratado por Albert Camus no ensaio *O Mito de Sísifo*. Nascido no frenético movimento existencialista do século XX, Albert Camus propõe um raciocínio que não admite qualquer tipo de evasão, quer seja pela fé quer seja pelo intelecto, definindo a existência como

Absurda, um divórcio constante entre o homem, com os seus desejos inatos, o seu raciocínio e o mundo, alheio por natureza à presença humana e velado ao conhecimento dos Homens. Nessa constante negação de uma resposta para a existência, Camus prolonga o seu pensamento, criando uma solução que não se traduz em resposta ao problema, mas sim numa maneira de viver em plena revolta contra a nossa própria condição, sem esperança, mas livres nessa ausência: o arquétipo do homem Absurdo.

É nesta filosofia que assenta a pergunta basilar desta dissertação: qual é o papel que a personagem cumpre, no contexto de uma produção cinematográfica que aspire a veicular a noção do Absurdo inerente à condição humana? Será suficiente que ela seja uma personagem Absurda, ou será ela apenas uma das peças de um complexo sistema de produção de significados, que necessita de ser investigado, analisado e compreendido?

## **1.2 A Problemática**

A profundidade da construção da personagem varia de autor para autor e de tema para tema. Não é possível definir, num trabalho artístico, um conjunto de regras que resumam o entendimento do artista relativamente à sua própria criação. Embora existam teorias e formatações, todas elas estão sujeitas a uma adaptação por parte do autor ao seu trabalho. No entanto, nenhuma personagem é gratuita, sendo sempre discernível uma intenção - que poderá variar em profundidade, é certo - por detrás da sua criação.

O tema que me propus a tratar, tem as suas raízes na filosofia do Absurdo. Quando escreve sobre o divórcio entre a realidade e o mundo, Camus reflecte sobre o sentimento do Absurdo no ser humano e caracteriza os sentimentos e pensamentos que assolam o indivíduo quando confrontado com a descoberta racional da inutilidade da vida. Depois de nomeadas as causas e as formas como surgem esses sentimentos naturais, Camus procura uma forma de sobreviver ao raciocínio frio sobre a natureza do homem. A sua proposta baseia-se numa revolta constante contra o tempo e a sua própria condição, numa paixão incessante pela acumulação de experiências e pela noção de uma liberdade condicionada ao tempo, sem esperança de vitória na sua revolta.

As linhas assim definidas por Camus em *O Mito de Sísifo* poderão ser de particular interesse para a construção de uma personagem Absurda. Camus oferece-nos dois modelos diferentes de reflexão sobre o mesmo problema: por um lado, a percepção do mundo como inacessível, ou seja, o reconhecimento do divórcio que existe entre o mundo e o homem; por

outro lado, a revolta votada ao insucesso. Estes dois modelos, se adoptados para a construção de personagens cinematográficas levariam à criação de personagens distintas. Importa contudo aferir a eficácia da personagem na transmissão da reflexão sobre o Absurdo. Sendo o cinema uma forma de arte que pressupõe uma forma de construção que lhe é exclusiva, sendo a personagem apenas um dos veículos através dos quais essa mensagem é transmitida, será a construção da personagem segundo estes preceitos essencial e suficiente para a criação de um filme que aspire a uma reflexão sobre a condição Absurda do ser humano?

No contexto desta dissertação, proponho-me a criar uma obra Absurda, tal como a encontramos definida por Albert Camus no seu *O mito de Sísifo*, utilizando as ferramentas disponibilizadas pela arte cinematográfica. A presente dissertação encontra-se dividida em duas partes: numa primeira parte, de índole teórica, procedo à apresentação das ferramentas conceptuais necessárias à compreensão da questão do Absurdo, da forma como ele se manifesta nas artes e como é transmitido pelas personagens; a segunda parte oferece-se como um caso prático, materializando as conclusões inferidas na parte anterior. *Manifesto dos Danados* foi para mim, no processo de construção desta dissertação, um laboratório onde pude enunciar as minhas dúvidas e testar as minhas hipóteses e onde encontrei algumas respostas.

### **1.3 O método**

O cinema enquanto manifestação artística reúne em si mesmo diversas formas de expressão artística. De certa forma, quando Wagner falava de uma “Arte do futuro”, antevia já o que hoje conhecemos como a sétima arte: Wagner falava de um espaço para onde todas as artes deviam aplicar os seus esforços formais, não em prol da arte em si, mas de forma a criar uma obra completa, onde todas as artes jogariam o seu papel. (Millington, 2006, pp.17-18) Hoje, convergem no cinema perspectivas da pintura, da arquitectura, do teatro, da literatura. Destas artes, o cinema retira-lhes as lições aplica-as no seu processo de construção. No entanto, o cinema possui características formais que lhe são inerentes e exclusivas, e que lhe conferem o estatuto de arte autónoma, sendo a cristalização da realidade em movimento e a sua montagem os grandes traços exclusivos da arte cinematográfica.

Para resolver a problemática apresentada não seria pertinente a abordagem directa da sétima arte sem antes se tentar compreender como é abordada a questão nas outras artes narrativas. A metodologia adoptada para responder à problemática segue pois um caminho

reflexivo entre a literatura e o cinema, passando pelo teatro como elemento de transição entre as duas formas de arte.

Tanto o teatro como a literatura (na forma de romance) necessitam de uma estrutura narrativa que se apoia nas personagens. Sendo estas o receptáculo da mensagem na acção, elas são desenvolvidas e aprimoradas de maneira a poderem transmitir o que é pretendido. Esta característica é partilhada com o meio cinematográfico, sendo portanto a personagem transversal às práticas artísticas destacadas, e portanto essenciais à análise

A linha apresentada tem início na literatura pela tradução mais imediata entre o pensamento e a palavra que facilita a transmissão de conteúdos. O teatro, por outro lado, faz a transição da palavra escrita para a acção da personagem, possuindo uma manifestação formal completamente diferente da literatura. O cinema, por seu lado, captura a palavra tornada acção por meio da representação e acrescenta-lhe outra camada que se prende com a edição da narrativa e a forma como a imagem em si é captada, não funcionando já apenas sobre o acto de representação puro.

Para poder pôr em prática a linha explicitada, vi-me na necessidade de escolher algumas obras que abordam de uma maneira frontal o Absurdo; considerei que só assim será possível percebermos como é a mensagem transmitida nas diferentes formas de arte destacadas e que papel joga a personagem nessa transmissão. Nesta lógica, no campo da literatura selecionei *O Estrangeiro* de Albert Camus, *O Castelo* de Franz Kafka, e *Os Possessos* de Fyodor Dostoiévski. Em cada uma das obras, procurei elementos chave capazes de facilitar a compreensão da forma como os autores usam os atributos específicos da literatura para transmitirem uma reflexão sobre o Absurdo. O livro de Dostoiévski foi escolhido também por comportar a vantagem adicional de permitir fazer a transição para o teatro, uma vez que é adaptado para peça de teatro por Albert Camus. Procurei através deste processo perceber como é a mesma temática abordada em dois meios artísticos diferentes, e expondo as limitações e vantagens do teatro neste sentido.

Reconhecendo a indispensabilidade de analisar peças de autores ligados ao “Teatro do Absurdo”, selecionei *Rhinoceros* de Eugene Ionesco e *À espera de Godot* de Samuel Beckett.

No que respeita ao cinema, optei por analisar os filmes *O Estrangeiro* de Visconti, pela ligação óbvia ao romance de Camus, *A Maoísta* de Jean Luc-Godard e finalmente *Recordações da Casa Amarela* de João César Monteiro.

Através destes casos de estudo, pretendi, no final da reflexão, delinear com segurança uma abordagem formal à personagem e ao filme que permita responder com sucesso à problemática que subjaz à presente dissertação.

## 2 O berço do *Manifesto*

### 2.1 Objectivos do Projecto

Aliada à proposta de investigação teórica, cujos os limites e objectivos foram definidos no ponto anterior, a presente dissertação comporta a aplicação prática das conclusões teóricas desenvolvidas ao longo da dissertação. Assim se justifica o desenvolvimento do projecto final prático, isto é, a criação de uma curta-metragem cinematográfica que se assume como ponte entre o pensamento teórico e a sua manifestação concreta.

De acordo com Eisenstein, a filosofia nasce da criação abstracta, reflectindo sobre as dialécticas presentes na realidade. A arte, por outro lado, pretende materializar essa dialéctica sobre a forma de obra, ambígua por natureza. (Eisenstein, 1949, p. 45)

A própria interacção entre a criação cinematográfica e a premissa teórica (e consequente raciocínio) em que se baseia forma uma dialéctica muito específica, dada a natureza de ambas as manifestações. Por um lado, a manifestação teórica obriga à colocação de hipóteses e à reflexão sobre o desenvolvimento das mesmas; por outro lado, o carácter etéreo da produção artística permite um desenvolvimento dominado pela lógica, mas também pela emoção e pelo devaneio. Sobre um mesmo tema, o desenvolvimento racional e emocional produz uma relação de dependência que nos transporta na direcção da depuração da ideia. Como veremos adiante, esta dialéctica entre ambas as vertentes deste trabalho contribuirá para reforçar a posição exposta na presente dissertação.

O *Manifesto dos Danados* apresenta-se como uma reflexão sobre a impossibilidade de um conhecimento total sobre da verdade inerente ao objecto. De um ponto de vista pessoal, de todas as facetas que podem caracterizar uma realidade Absurda, a noção da impossibilidade do conhecimento total apresenta-se-me como a mais trágica e, em última instância, aquilo que poderá estar na base de um movimento de revolta. É inato, ao ser humano, o acto de busca de um significado para o mundo que o rodeia, e a impossibilidade de produzir uma ideia total sobre o objecto provoca-lhe uma frustração inequívoca.

Quando dei início ao processo de redacção do argumento de *Manifesto dos Danados*, procurei fazer com que o desenvolvimento narrativo reflectisse as considerações e conclusões provisórias que eu tivera a oportunidade de tirar, num momento anterior, sobre o tema do

Absurdo. Atraiu-me, particularmente, a ideia de poder fazer com que o filme, enquanto objecto, pudesse assumir-se como uma reflexão sobre a sua própria premissa. Procurei assim, desde o início do desenvolvimento do projecto, fazer conter na acção narrativa de *Manifesto dos Danados* uma obra aberta que levasse à possibilidade de uma pluralidade interpretativa. As várias leituras extraídas de um mesmo conteúdo concreto tiveram pois como objectivo levar o espectador a deparar-se com um objecto de que não consegue extrair uma só resposta concreta e definida, embora parta de uma sequência audiovisual prática e concreta.

Procurei, simultaneamente, fazer assentar a narrativa num encadeamento lógico que a tornasse coerente. Creio que para se acentuar a pluralidade de significados de determinada obra é essencial que se invista na criação de uma linha condutora, de um seguimento concreto dentro do filme de forma a que o espectador não sinta que está a ser excluído da narrativa, na lógica de um exercício puramente formal, do qual não poderá extrair qualquer conteúdo. É neste enquadramento que a personagem desempenha um papel fundamental para a lógica de construção do filme, assumindo-se como o ponto de intersecção de qualquer raciocínio.

## **2.2 Os percursos do *Manifesto***

Como qualquer obra, a ideia central do projecto nasceu, antes de mais, de uma necessidade premente e pessoal de expressão. Foi a partir deste premissa individual que surgiu a vontade de explorar o significado de uma vida Absurda. Este desejo não é contudo o tema do filme. É a vontade que precede o tema mas que a ele conduzirá, e que desperta o desenvolvimento da criação artística.

O primeiro passo para o desenvolvimento de *Manifesto dos Danados* passou pela definição do tema. A meu ver, este é o ponto basilar de toda a produção cinematográfica, a partir do qual todas as escolhas, todas as definições formais, estéticas e éticas devem ser feitas. Como expliquei já, a opção pelo tema do Absurdo decorreu de um interesse meu por esta questão, o que, de certo modo, assegurou, logo desde o início, a (relativa) originalidade do projecto. A definição, logo à partida, do tema, garantiu ainda ao filme uma coesão interna, já que houve, desde o início, um forte investimento na concretização dos objectivos definidos. Finalmente, a definição do tema, logo no início da realização do projecto condicionou, de forma muito positiva, todas as fases de produção. Ao longo de todo o processo, o tema serviu de âncora e de fio de prumo para todas as decisões, tendo sido nessa perspectiva um factor

essencial para os momentos em que, confrontados com os imponderáveis que inevitavelmente surgem no contexto de uma produção cinematográfica, tivemos de fazer opções.

Como referi já, esteve sempre subjacente a toda a concepção, criação e concretização de *Manifesto dos Danados* uma reflexão sobre a noção de Absurdo. Para a exploração desse tema, o estudo atento da obra de Albert Camus foi de particular importância. O *Manifesto dos Danados* é pois simultaneamente fruto de uma curiosidade pessoal, de uma reflexão que, individual e pessoalmente, tenho vindo a fazer sobre o tema, e de uma familiarização com a “teoria do Absurdo” de que Camus foi sem dúvida o primeiro grande arauto.

O Absurdo, enquanto pensamento filosófico, apresenta várias possibilidades de abordagem, seja pela sua génese – que se pode resumir, em traços grosseiros, a um divórcio constante entre o homem e o mundo –, seja pela sua consequência – a constante revolta inútil, mas ainda assim (e por isso mesmo) libertadora. No entanto, como tive já oportunidade de destacar acima, o aspecto mais relevante e trágico reside na percepção da impossibilidade de conhecimento. Este factor, em si, não constitui o Absurdo, mas conduz-nos às suas margens. De facto, um mundo sem Deus, que assume como premissa essencial a negação da possibilidade de uma vida depois da morte, deixa o ser humano desamparado perante a sua própria condição, tentando procurar em seu redor algo de superior a que possa ancorar a sua vida. A capacidade de raciocínio é inerente ao ser humano, tal como lhe é inata a busca da ordem e do conhecimento. Este é um postulado comum a todo o ser e que inequivocamente faz parte da sua natureza.

No entanto, não é possível conhecer os objectos da natureza na sua plenitude para lá de um determinado ponto. É possível conhecer e nomear, é certo, mas da Verdade uma do objecto apenas temos um vislumbre imperfeito. O esforço pelo conhecimento, que poderia ser uma forma de se conceder significado e portanto, de assim se escapar ao horror da inutilidade da vida humana, é vedado ao homem pela natureza do mundo: por um lado, a ânsia da descoberta, por outro a impossibilidade da mesma, pelo menos de uma forma plena.

De um modo pessoal, este é o ponto mais trágico da condição humana, e é isso que nos permite compreender melhor o significado do Absurdo. Este divórcio entre a nossa natureza e a indiferença do mundo ao apelo humano é, em última instância, absurdo. É através deste raciocínio que se chega ao tema de *Manifesto dos Danados* – uma reflexão sobre a

impossibilidade de se compreender na totalidade a verdade inerente a um objecto. Com este tema em mente, defini os objectivos destacados anteriormente, e a partir deles surgiram diferentes formas de abordar a construção do filme.

Uma vez definida a premissa, foi um passo lógico definir que a acção teria como ponto central um determinado objecto em relação ao qual se pudesse pôr a nu as diferentes interpretações, contrárias e complementares, nenhuma mais válida do que outra. Optou-se por utilizar o objecto fotográfico como centro da curta-metragem por duas grandes razões. Em primeiro lugar, pela pluralidade de significados que o objecto fotográfico pode assumir. Por um lado, é extremamente concreto; a imagem é palpável, captura um fragmento temporal e reproduz com precisão clínica um momento num determinado suporte. Por outro lado, esse mesmo objecto possui em si mesmo uma subjectividade aberta à interpretação individual que extrapola para lá da dureza das suas linhas. O próprio intuito com nasce altera a sua leitura consoante a sua finalidade. A sua subjectividade e simultânea objectividade fazem da fotografia o objecto perfeito para se tomar como exemplo. Em segundo lugar, a escolha da fotografia como objecto sobre o qual se desenrolará a acção permite também abrir uma porta para a reflexão sobre o próprio meio cinematográfico e sobre o significado da imagem na narrativa, no contexto geral do filme.

Finalmente, escolhido o tema e o objecto, tornou-se necessária a definição do modo como poderia o conteúdo proposto ser abordado cinematograficamente. Este processo permitiu encetar a reflexão dialéctica que sempre procurei, entre a teoria e a prática.

Com o intuito de acentuar as diferenças e a ruptura de ideias entre as personagens, decidi que uma deveria ser feminina e outra masculina. Foram desta forma definidos os diferentes pontos de vista, não só no que respeita à condição humana de ambas as personagens, mas também, dentro desta condição, no que respeita ao seu género. Para que esta diferença fosse bem visível, tornou-se necessário pensar no estereótipo associado a cada um dos géneros: a personagem feminina encarnaria uma posição mais metafísica e conceptual da fotografia, ao passo que a personagem masculina teria uma postura mais pragmática e concreta relativamente ao mesmo problema. Estes traços são os traços gerais da construção da narrativa: o tema; o objecto e finalmente a forma como temos acesso à reflexão.

Embora a ideia central estivesse bem estabelecida, o processo que foi necessário até à construção do argumento final de *Manifesto dos Danados*, foi demorado e obrigou a uma fase de depuração, onde vários factores jogaram para as sucessivas modificações, seja por razões técnicas ou conceptuais.

A primeira versão do argumento, ainda chamada de *Apontamentos*, dava a conhecer a história de Sara, uma estudante de literatura que aceitara posar para Jay em troca de respostas.

A acção desenrolava-se ao longo do percurso entre a casa de Sara e o estúdio de Jay, sendo que a câmara abandonaria a acção principal em detrimento de acontecimentos paralelos que contribuiriam para a discussão entre os dois sobre a fotografia. Desta forma, o diálogo entre ambos seria sempre pontuado por uma acção que exploraria directamente o tema em foco, dando um terceiro ponto de vista, o da câmara, à discussão.

Pensei, na altura em que escrevi aquele guião, que o formato me permitiria abordar diferentes pontos de vista sobre um mesmo tema e tocar em diferentes assuntos ao longo da curta. Elenco abaixo alguns dos pontos mais relevantes e que demonstram esta variedade de assuntos no primeiro argumento:

- Uma apresentação em paralelo das duas personagens – A apresentação, por um lado, de Sara, que, através da conversa com Carla, bem como das acções protagoniza dentro do apartamento, demonstra viver em angústia com o seu trabalho. Essa apresentação permite-nos perceber a forma como Sara valoriza romanticamente a fotografia e a importância do encontro que se vai seguir. Jay, por seu lado, é-nos apresentado como uma pessoa indiferente ao seu envolvente, com a sua câmara pousada perante o que o rodeia.
- A sequência do velho e da menina, que pretendia ser uma crítica à corrente actual de criação cinematográfica apoiada apenas na beleza da imagem, abdicando do conteúdo. O conteúdo deste diálogo colocaria em perspectiva o diálogo que se seguiria entre Jay e Sara.
- A sequência das Crianças, que tomaria lugar após o diálogo sobre a violência da imagem, serviria para tecer não só um retrato de costumes, mas sobretudo para

ilustrar uma realidade que nos é comum, reconhecível e que corre o risco de se tornar banal à conta da dessensibilização pela imagem.

- Finalmente, a última cena que perde todos os contornos de real e se divide entre um talho e o estúdio de Jay, onde Sara, frustrada pela falta de respostas ao seu problema, decide matar o fotógrafo, surgindo no seu lugar centenas de outros iguais a ele.

Esta primeira versão do argumento apresentava vários problemas logísticos e conceptuais. Logisticamente, a filmagem deveria ser realizada sobretudo em exterior, o que exigiria toda uma organização técnica complicadíssima, que, pela altura do ano em que a rodagem deveria ter lugar, poderia cair por terra por questões de clima. Para além disso, os parâmetros a controlar, como a luz ou o som, exigiriam componentes técnicos que não nos estão acessíveis, e os custos desse tipo de material seriam proibitivos.

Por estas razões, foi escrita uma adaptação deste primeiro argumento, criando-se uma situação em que este pudesse ser rodado num espaço interior, onde o ambiente fosse controlado. Nesta segunda versão a história perderia o sentimento neo-realista que poderia existir pela filmagem em exterior, e por pequenos episódios como o dos miúdos, e assumiria o seu carácter teatral e encenado, o que contribuiria para conceder mais um significado à imagem: o artificial assumido pelos cenários contraposto com a narrativa, que assumiria a verosimilhança do espaço.

Embora tenha havido um esforço por tentar manter o máximo do argumento anterior, algumas mudanças foram inevitáveis para a adequação à nova situação de rodagem. No entanto, foi necessário realizar algumas alterações que pudessem sustentar as mudanças necessárias:

- O facto de conhecermos Sara à noite retirava-lhe uma certeza pureza e jovialidade que eu pretendia vincar no primeiro argumento. Sendo assim, tentei não abdicar desta questão mostrando o tempo a passar no quarto dela.
- O diálogo do velho passava a ter lugar com uma prostituta.
- As crianças eram substituídas por um grupo de pessoas à porta da sopa dos pobres.

- Sara não matava Jay, mas suicidava-se, tornando o seu gesto mais próximo do desespero do Absurdo. De forma a não perder a dupla leitura do final anterior, criou-se um seguimento para a cena: Jay, capturando a morte de Sara, transformava-se agora num artista.

Esta segunda versão carecia de unidade, apresentava-se fragmentada e desconexa. Foi uma tentativa de manter os pontos mais positivos da história original e vesti-la numa nova roupagem. Este argumento permitiu-me abordar a ideia de um ponto de vista totalmente novo e fresco, e o facto de me ter forçado a pensar no que era essencial em cada cena deu azo a que a nova abordagem se centrasse na mensagem que estava já implícita nos dois argumentos anteriores, mas que era obscurecida pela quantidade de informação que tentava transmitir.

Não creio ser necessário expandir sobre os pontos onde a mensagem e os argumentos anteriores se cruzam, mas será importante chamar a atenção para três grandes pontos: em primeiro lugar, o carácter fragmentado que ambos os argumentos apresentam, pela consecutiva inclusão de elementos que não acrescentam directamente a trama entre Sara e Jay, fugia do centro dos protagonistas. Este constante desvio implicava uma terceira visão que não lhes estava ligada. Embora esta visão pudesse ser uma mais-valia para convidar o espectador a interpretar o que vê, e preencher as lacunas entre o diálogo e a acção, diluía o impacto do choque de ideias entre as duas personagens, já que apresentava um ponto de vista que não pertence a nenhuma delas.

O segundo ponto está relacionado com a forma como ambas as personagens se apresentam: claramente, em ambos os argumentos, a personagem Sara ganha relevância em relação à personagem Jay. Pela forma como são retratados ao longo da narrativa, Sara representa o lado certo, e Jay o lado errado. No entanto, ao escolher um lado, os argumentos que nascem do outro lado são fragilizados e portanto perdem validade. Contudo, para produzir com clareza uma reflexão sobre a pluralidade de significados de um objecto, uma visão não se poderá submeter à outra.

Finalmente, talvez por uma tendência de principiante, ambos os argumentos estão escritos pensando na palavra e não na imagem. Os diálogos são extensos, e as ideias que abordam por vezes perdem-se no lamaçal que é a forma de falar desenvolvida para cada personagem. Assim, os diálogos tomam uma preponderância que retira importância à imagem,

quebrando a ponte que se pretendia criar entre a imagem filmada, e a reflexão sobre a imagem.

Vi-me assim na necessidade de reformular todo o argumento de forma a manter o tema principal, adequando contudo a narrativa de uma forma mais precisa, menos dispersiva, e criando cenários capazes de provocar um choque entre o espectador e o filme e de, simultaneamente, carregar coerentemente a narrativa.

*Manifesto dos Danados* foi a resposta desenvolvida a todas estas questões levantadas pelo contínuo depurar do tema.

Manteve-se a relação modelo/fotógrafo, bem como a função que ambas as personagens cumpriam no primeiro argumento: Sara personifica uma visão mais metafísica e romântica do acto fotográfico. Procura a poesia nas imagens, vendo nelas um objecto que regista e escapa à morte, sendo no fundo uma imortalidade fingida. Francisco continua a representar uma visão mais pragmática do papel da fotografia, vendo-a como uma ferramenta para um fim muito específico, técnico, sem que haja nesta consideração nenhum tipo de depreciação.

Desta feita seria inútil deambular por outros caminhos senão o da sessão fotográfica que desperta o confronto de ideias entre ambos, e esse confronto não deve ser baseado na palavra mas sim na própria imagem, argumentando um contra o outro, nunca podendo chegar a qualquer conclusão.

Surge então a base do que é *Manifesto dos Danados*.

### **3 Estado da Arte**

#### **3.1 Sobre a personagem**

De forma a poder compreender e sustentar o raciocínio desenvolvido ao longo do terceiro capítulo da dissertação, é necessário balizar e compreender o que se entende por personagem, uma das premissas essenciais das questões levantadas. À medida que o grau de abstracção sobre o seu conceito aumenta, também a possibilidade de se definir com exactidão o seu significado se torna mais difícil. Não obstante, é necessário estabelecer alguns pontos de referência, ainda que redutores, no que toca à sua necessidade, à sua construção e relevância na narrativa e na arte em geral.

Em jeito de abertura do seu ensaio “A Dialectic Approach to Film Form”, Sergei Eisenstein define a filosofia e a arte como sendo produções diferentes de uma mesma actividade argumentativa interior. A dialéctica que se gera no interior do raciocínio humano sobre um determinado assunto desemboca ora na filosofia, quando é transmitida sobre a forma lógica e abstracta, ora em arte, quando a mesma se materializa fisicamente sobre a forma de obra ambígua e evocativa (Eisenstein, 1949, p. 45). Esta abordagem ao fenómeno artístico, coloca no seu centro o homem enquanto criador e torna a comunicação da obra como um factor indispensável ao conceito de arte.

Este postulado de arte subordinada ao intelecto e intuito humano implica necessariamente uma racionalização e abstracção da natureza e da realidade envolvente, subordinada ao homem; desta forma, o processo de criação é, forçosamente, a criação de modelos da realidade. Nesse sentido, a personagem é a personificação da figura humana, de forma a intensificar o processo de identificação entre o receptor e a obra.

Deste modo, o conceito de personagem é mais abstracto e transversal à criação artística. Na pintura, onde o modelo é capturado pelo pincel e onde o aspecto exterior do corpo é a totalidade da sua existência na obra, a posição em relação à envolvente dentro do quadro, a forma da sua figura e a sua expressão transmitem uma construção da realidade, racionalizada e abstracta, que conduz o observador a construir para lá do corpo representado, com base nos símbolos presentes dentro do quadro. Somos, portanto, convidados a responder à criação da personagem presente na obra, criando as ligações entre os elementos pictóricos e formais do quadro.

No caso das artes plásticas, ou mesmo na música, a procura de uma personagem não é uma experiência directa, variando de obra para obra. No entanto, poder-se-á argumentar, que, no limite, o próprio autor é a personagem da obra – na obra de Kandinsky<sup>1</sup>, não se pode encontrar uma figura que se possa nomear como personagem. No entanto, poder-se-á argumentar que de Kandinsky apenas se conhece uma pequena parte aberta à interpretação a partir da obra, e dessa forma, a personagem Kandinsky não é o homem Kandinsky. E essa “persona” que se cria na interpretação do receptor da obra, é, no conceito mais abstracto, em si mesmo, uma personagem.<sup>2</sup>

No entanto, quando nos debruçamos sobre as artes com uma forte componente narrativa, o conceito de “personagem” comporta um papel fundamental na transmissão da mensagem da obra, já que esta se move e desenvolve com a personagem. Na literatura, teatro ou cinema, as artes que serão aprofundadas ao longo do capítulo, a personagem joga um papel fulcral e é guiada por uma série de preceitos que implicam um maior aprofundamento da sua construção.<sup>3</sup>

Como lembra Andrew Horton escreve, citando Aristóteles: “[c]haracter and action are inextricably intertwined. Aristotle said it, and we still need to remember :“Men are better or worse according to their moral bent; but they become happy or miserable in their actual deeds” ” (Horton, 1999, p. 15) Este é o paradigma essencial da personagem na narrativa. A personagem traduz-se em acção. E, quando bem construída, permite produzir uma identificação entre o receptor da obra e a mesma, que se traduz numa transmissão eficaz do seu conteúdo.

Embora o estudo de Horton se debruce sobretudo sobre a criação de argumentos com vista à produção cinematográfica, os conceitos com que trabalha estão muito além dos conceitos presos à imagem em movimento. Nesse sentido, convém destacar uma divisão

---

<sup>1</sup> A escolha de Kandinsky como exemplo surge pela sua radical abordagem da pintura, deixando de lado, propositadamente o objecto. Como explica Nina Kandinsky, “[i]n 1910 he painted his first work entirely detached from an object. With this a new epoch in art started, the epoch of non-objective art” (Kandinsky 10). Desta forma Kandinsky é um excelente exemplo para ilustrar a perda da personagem directamente retratada na tela.

<sup>2</sup> Sobre a importância da colocação do autor na obra, Nina Kandinsky relata sobre o trabalho do seu marido: “All his works prove that actually he was guided by intuition, by his 'internal voice,' as he wrote in *Regard sur le passé*: 'Never was I able to contrive a form; any consciously planned form was repellent to me.' (...) "Kandinsky was in everything HIMSELF and entirely authentic"(Kandinsky 10).

<sup>3</sup> Será interessante fazermos notar, antes de nos debruçarmos sobre a personagem na narrativa, que na língua inglesa, “personagem” traduz-se “character”, é homónima de carácter. A ambiguidade da própria palavra sugere que “personagem” é, essencialmente, um modelo humano definido pelo seu carácter, ou seja a colecção do seus trejeitos e convicções morais e éticas.

informal que ao longo de todo o seu estudo, se encontra implícita: uma divisão entre os argumentos guiados pela evolução da personagem - “character centered”, e os argumentos guiados pela narrativa - “plot and structure oriented”. (Horton, 1999, pág. 3) Esta separação informalmente criada que distingue duas abordagens totalmente distintas em essência, pode facilmente ser transportada para as restantes artes narrativas. E se é verdade que estes opostos existem, também é verdade que entre ambas as abordagens existe sempre uma gama de intermédios, nunca podendo existir uma obra que é apenas personagem sem narrativa e estrutura, nem narrativa sem personagem. Até nas artes mais abstractas, como a poesia, a personagem está presente sobre a forma do próprio autor. Como lembra Fernando Pessoa:

“O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
que chega a fingir que é dor  
a dor que deveras sente.  
E os que lêem o que escreve  
na dor lida sentem bem  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.”

(*apud* Weimin, 1988, p. 83)

Neste contexto, o próprio autor é uma “persona”, uma personagem, um ponto de vista que não é o autor na sua totalidade, mas um fragmento exacerbado e semi-autónomo, como foi notado anteriormente no caso da pintura abstracta. Assim, nenhum método deve ganhar predominância sobre o outro, e cabe ao autor perceber qual a abordagem que mais se adequa à sua voz única e individual.

No entanto, é necessário explorar com maior atenção as necessidades que uma obra guiada pela personagem exige no que toca à sua criação, uma vez que será aquela que terá em conta, com maior detalhe, o seu desenvolvimento. Uma obra guiada exclusivamente pela personagem, acompanha geralmente a sua transformação, o seu desenvolvimento gradual dentro da acção. Para que essa viagem seja não só compreendida mas sobretudo sentida é necessário criar fortes laços de empatia entre o receptor da obra e a personagem. É nesse sentido que é necessário criar uma personagem verosímil, de forma a poder compreender a

evolução da sua demanda, bem como tecer os paralelismos e postulados a que a obra se propõe. Sobre principio comenta Horton, apoiando-se nas palavras de Barthes:

Roland Barthes comments that “character is a product of combinations”. As such, he continues, character is an ever-changing “adjective” rather than a thing or “noun”: ‘Even though the connotation may be clear, the nomination of its [character] signified is uncertain, approximate, unstable’. Translation: character is never complete, set, finished, but always glimpsed in motion from a certain perspective.

(Horton, 1999, p. 25)

Esta constante evolução está presente em qualquer obra, independentemente da questão ser ou não guiada pela personagem. É da minha interpretação que, se a personagem está sempre em desenvolvimento numa determinada perspectiva, é na perspectiva do receptor da obra onde, no limite, o seu desenvolvimento é permanente. Creio que a nossa percepção sobre a personagem não é estática e à medida que a obra se desenvolve vamos, gradualmente, adquirindo novas informações sobre a mesma, mesmo que estas se traduzam numa resposta emocional, e que condiciona a construção mental por parte do receptor. Inclusivamente uma segunda exposição à obra expande o conhecimento da realidade interior da personagem.

Numa construção de personagens detalhada e completa, é necessário um tronco sólido antes de nos debruçarmos sobre as nuances e ambiguidades humanas. Como Lembra Horton:

“We are all “Children of accident” as Luis Bunuel has said. We are a crossroad of inherited biological traits and psychological potencialies, but also of environment voices of place and time mixed by chance”.

(Horton, 1999, pág.37)

O primeiro passo na construção da personagem está precisamente no seu contexto. O tempo e o espaço sobre o qual a personagem surge, moldará, obrigatoriamente uma grande parcela da sua personalidade. Este é um grande passo na construção da personagem: a informação a me refiro não precisa, necessariamente de estar descrita na obra, mas moldará o comportamento e pensamento da personagem construída. Simultaneamente, os acontecimentos marcantes da sua vida (o correspondente a “chance”), misturados com as condicionantes iniciais, vão construir o tronco principal da personagem. É neste sentido que, creio, se deve estabelecer o primeiro grande paralelismo com a natureza: a personagem é, até

aos limites do possível, um reflexo incompleto do homem, e como tal moldável através da sua origem e história até ao momento da narrativa.<sup>4</sup>

Este desenvolvimento central da personagem, criado pelo autor, será essencial mas não único para determinar a essência da personagem. Na pluralidade do indivíduo, uma constante noção de causa-consequência é incapaz de criar de uma forma verosímil uma imagem do ser humano. É necessário então ir para além da noção de tábua rasa promovida pelos empiristas do séc. XVII<sup>5</sup> e aceitar que existe um segundo factor a ter em conta: a natureza paradoxal, ambígua e inconstante do ser humano.

Assim, a ambiguidade que está presente no carácter humano, deve também ser um ponto de foco no que toca à acção. É necessário ter noção de que, tal como nós próprios estamos revestidos de camadas de consciência, também a personagem precisa dessa possibilidade de exprimir as suas próprias acções sub-conscientes, cuja justificação não é evidente nem pode ser. “We don’t understand ourselves, so why should we be able to understand our characters?” (Horton, 1999, p. 35) afirma Horton sobre esta instabilidade necessária, sem no entanto deixar de lembrar também:

Too much certainty and we are in danger of falling into clichés once again. Too much ambiguity, of course, can lead in the opposite direction: chaos and boredom. In the middle is the writer as mediator between such opposites.

(Horton, 1999, pág. 41)

Essa imprevisibilidade permite-nos fugir do “lugar comum”, do cliché. No entanto, se é através da observação da natureza que surgem as nossas ferramentas de construção mental, creio que é forçoso considerar o estereótipo como uma ferramenta para a construção da personagem. Em última instância, um estereótipo é composto por símbolos reconhecidos, sejam eles visuais, verbais, ou expressos pela acção. A sua utilização e encadeamento auxiliam o espectador a corresponder, ou a completar, um determinado perfil da personagem.<sup>6</sup> Tendo em conta tudo o que foi dito até este ponto sobre a personagem, sabemos que a sua

---

<sup>4</sup> Creio que esta sua plasticidade inicial carrega consigo a possibilidade de construir também a personagem em função da narrativa pretendida. É precisamente neste sentido que entra a dinâmica referida anteriormente entre “plot and structure oriented” e “character centered”.

<sup>5</sup> Segundo a Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira: “Poder-se-ia definir o empirismo pela tendência a crer que o conhecimento se forma no nosso espirito em condições de passividade para o mesmo espirito, não admitindo que este tenha uma actividade espontânea regida por leis próprias.”(pág 607, vol-9)

<sup>6</sup> A encenadora Anne Bogart sustenta que o estereótipo é um receptáculo da memória – “a container of memory”. Segundo a autora, “[t]hese inherited solid shapes, images and even prejudices can be entered and embodied, remembered and reawoken” (Bogart, 2001, p. 95).

construção apenas baseada no princípio da identificação fácil através do estereótipo, apelando aos preconceitos do receptor da obra, dificilmente poderá ser um protagonista da narrativa, já que estará vazio do aprofundamento necessário para a criação de elos de identificação entre o receptor e a personagem. No entanto, uma personagem secundária, que visa auxiliar a narrativa e o seu desenvolvimento, pode perfeitamente ser sustentada nesta pré-formatação visual.

Simultaneamente, o uso do estereótipo, ou de um conjunto de símbolos que automaticamente constroem parcialmente, por associação directa com a natureza, traços da personagem, ajudam a ampliar a experiência da subjectividade da mesma (pelo contraste do estereótipo com as atitudes da personagem ou o seu comportamento) ou intensificar e solidificar aspectos que lhe são inerentes.<sup>7</sup> Em todo o caso Mikhail Bakhtin afirmou que “My voice gives the illusion of unity to what I say; I am in fact, constantly expressing a plenitude of meanings, some intended, others of which I am unaware”. (*apud* Horton, 1999 pág. 27)

É possível compreender que toda a personagem não é apenas um discurso linear, mas um conjunto de diversos discursos sobre diversas matérias<sup>8</sup>. São pois vários os campos que se sobrepõem e cuja justaposição contribui para a formação da personagem, sejam evidentes ou subliminares. E, sendo que o campo de interpretação do estereótipo é um campo que tem uma componente individual, é sempre aberto à interpretação por parte do receptor da obra.

Um excelente exemplo da utilização do estereótipo de uma forma eficaz e subliminar pode ser vista na personagem Austin Stoneman, no filme *Birth of a Nation*<sup>9</sup> de D.W.Griffith.

---

<sup>7</sup> Recorremos novamente a Anne Bogart para sustentar esta noção: “Representations of life are containers for meaning which embody the memory of all the other times they have been done”(Bogart, 2001, p.. 96)

<sup>8</sup> Todo o homem tem em si próprio o discurso da sua educação académica, da sua relação familiar, da sua relação consigo próprio, entre diversas outras camadas da sua existência que se intersectam com a natureza. É o conjunto desses discursos que cria não só a personagem, mas a sua resposta perante as diferentes situações com que se depara.

<sup>9</sup> Birth of a Nation, (1915), Dur: 165 min, D.W. Griffith, EUA.



Fig. 1 - Stoneman no seu escritório, conforme visto em Birth of a Nation (1915) de D. W. Griffith.

O radical confederado, que se alia com a melhor das intenções ao mulato Syllas (o vilão da história), é o único branco que se encontra do lado dos antagonistas da narrativa. Uma das principais características físicas da personagem está no facto de uma das suas pernas ser maior do que a outra, obrigando-o a utilizar um enorme calço de madeira para se equilibrar, mas não sendo eficaz o suficiente para esconder o seu coxear. Uma das particularidades desta construção da personagem está nos dois momentos faseados sobre a qual esta nos vai sendo apresentada. Stoneman tem um percurso de pecado e redenção - começa originalmente por se aliar a Syllas de forma a levar os seus próprios propósitos avante, mas no final do filme, arrepende-se dos seus feitos e tenta inverter a situação. Quando somos apresentados à personagem, esta está sentada na sua poltrona. Conhecemos então os seus propósitos, mas não nos é dado a perceber a sua deformidade. Lydia, a sua empregada mulata será responsável pela sua corrupção. Como espectadores, traçamos a Stoneman imediatamente um perfil de um vil confederado que não têm noção das consequências das suas acções. No entanto ao longo do filme percebemos que Stoneman, o homem branco, coxeia. E não só é coxo como usa um tamanco, numa tentativa de esconder a sua deformidade. Neste momento, é nos dado a entender que aquela personagem branca não é um vilão. O espectador percebe que avaliou mal a personagem, entendendo as razões que estão por detrás das suas decisões. É um homem complexado e vexado pela vida, que busca o poder e o amor de forma a demarcar-se da

crueledade da sua condição.<sup>10</sup> Através deste elemento estereotipado, e do encadeamento narrativo da sua aparição, a personagem de Stoneman ganha uma aura ambígua, e o seu “crime” é justificado, caminhando já para a redenção.

É necessário chamar à atenção a forma como este tipo de construção pode funcionar numa escala muito pequena e simultaneamente produzir efeitos extremamente positivos. É da minha opinião que a própria designação de “Stoneman”, atribuído como o ultimo nome da personagem, acaba por criar uma pequena caracterização negativa relativamente à mesma<sup>11</sup>. Racionalmente, é possível perceber uma ligação entre a designação da personagem e as suas intenções: na visão de Griffith a libertação dos escravos foi um passo atrás na evolução humana. No entanto, através de um processo não necessariamente consciente, o seu nome actua subtilmente na construção que o espectador faz da personagem.

O mesmo tipo de técnica é utilizada em *A Maoísta*<sup>12</sup>, de Jean Luc-Godard, em que o autor designa a personagem feminina principal de Veronique Superveille<sup>13</sup>. Desta forma muito subtil, pelo contraste que cria entre o nome e a figura da jovem, Godard encoraja o espectador a colocar em perspectiva a forma apaixonada como Veronique encara o Marxismo-Leninismo, satirizando à partida o ponto de vista da personagem.

Não pretendo afirmar que o nome da personagem possa definir o seu comportamento. Pretendo no entanto chamar à atenção para estes pequenos pormenores que são precisamente detalhes que auxiliam a construção da personagem na obra. E embora nos exemplos anteriores, o nome das personagens os qualificasse na narrativa, não implica necessariamente que tal pormenor surja com esse intuito na narrativa. Quando Kafka escreve a história de K, seja em *O Castelo* ou *O Processo*, a utilização de uma letra, “K”, como o nome da

---

<sup>10</sup> Esta interpretação é uma interpretação individual. No entanto, vários são os autores que apontam Lydia a sua empregada mulata como a única fonte das ideias radicais de Stoneman. Melvyn Stokes afirma que: “This lack of agency on the part of white women contrasts with the relative activism of those who are mulatto or black: Lydia Brown is clearly identified as the source of Stoneman’s radical policies (“The great leader’s weakness that is to blight a nation”—shot 133)” (Stokes, pág. 222)

Mantenho no entanto, duas questões: em primeiro lugar, apesar de Lydia ser sem duvida alguma a sua principal influência exterior, a sua caracterização física é propositadamente dilacerada, e a representação do actor (Ralph Lewis) espelha o desconforto da sua condição (veja-se a sua interacção com Lincon, onde à claramente uma subjugação da personagem de Austin Stoneman) A escolha de esconder essa deformidade até a um momento chave narrativo não é de todo inocente. Em segundo lugar o impacto que essa deformidade produz no carácter da personagem - creio que a influência de Lydia sobre Stoneman reside mais no facto de ela o “amar” apesar da sua diminuição física. Se Lydia é o catalisador exterior é porque pode jogar com as emoções debilitadas de Stoneman.

<sup>11</sup> “Stoneman” corresponde a “homem das cavernas” em português.

<sup>12</sup> *La Chinoise*, (1967), Dur. 96 min, Jean-Luc Godard.

<sup>13</sup> “Superveille” corresponde, em português a “Super-velha”

personagem confere-lhe, na minha opinião<sup>14</sup>, uma descaracterização que auxilia na identificação entre o leitor e a personagem. No contexto da obra em específico, em que as circunstâncias da narrativa se impõem sobre o protagonista, essa proximidade à personagem aumenta a compreensão sentimental sobre a angústia da mesma face às situações.

É necessário destacar, finalmente, a importância do tipo de expressão artística utilizado para a transmissão da personagem. Meios artísticos diferentes, terão obrigatoriamente, formas diferentes de transmitir o perfil da personagem. A natureza da informação que será transmitida para o receptor da obra será, obrigatoriamente única à forma de expressão artística. Nesse sentido, será de extrema importância analisar a forma como o meio nos permite aceder a essa construção, com principal ênfase na expressão do Absurdo na obra. No entanto, antes de nos debruçarmos sobre a Literatura, o Teatro e o Cinema, é necessário clarificar o que se entende por “Absurdo”, as suas origens e consequências.

### **3.2 Das dúvidas humanas ao Absurdo**

A segunda metade da questão proposta como tema da dissertação diz respeito ao Absurdo. Pretendo neste sub-capítulo aprofundar sobre a génese do conceito, as suas inúmeras faces e as suas consequências, de forma a poder lançar as bases para a compreensão não só do tema proposto, mas da curta-metragem desenvolvida. No entanto, antes de poder elencar os problemas levantados pelo pensamento Absurdo, será necessário contextualizar brevemente o caminho histórico que conduziu à sua materialização escrita no livro *O Mito de Sísifo*, de Camus.

É natural ao ser humano a busca pela causa dos fenómenos que o rodeiam. A nossa capacidade de raciocínio, única no planeta, impele-nos a procurar conhecer e ordenar o que nos envolve. Acredito que a qualificação e quantificação executada pelos primeiros homens, cujo resultado se traduz em dialectos e mais tarde linguagem, demonstra não só uma necessidade de comunicação que é inerente ao ser humano, mas sobretudo a necessidade basilar de controlar o envolvente, de o classificar procurando criar, ou pelo menos, identificar uma ordem no caos da natureza.

Não será descabido assumir que as questões relativas à existência, à causa e sentido do ser Humano, são de primeira ordem e datam dos primórdios da nossa História. Estas dúvidas são-nos inerentes, e, tal como o ser humano no século XXI as coloca a si próprio e tenta

---

<sup>14</sup> Embora surja como uma abreviatura do próprio nome do autor.

desesperadamente, consciente ou inconscientemente, responder a estas questões de forma a poder sobreviver, é natural que também no início da nossa existência enquanto espécie e ao longo do tempo, o indivíduo se tenha confrontado com estas interrogações.

As primeiras respostas, precedentes até da escrita, surgem sob a forma de fábulas e mitos, geralmente envolvendo uma dimensão divina como ponto de explicação para os abismos do desconhecido. Os mitos transmitidos de boca em boca, cristalizando-se mais tarde em diversas e distintas formas de pensamento religioso, passaram da transmissão oral à escrita, mudando com o tempo (seja sobre uma perspectiva politeísta ou monoteísta), visando todas explicar o sentido do ser humano.<sup>15</sup> A utilização da ordem divina como a grande chave para o desespero do ser humano, confere à vida um código de conduta, de moral e ética, mas sobretudo, um propósito e uma justificação, aliviando o dia-a-dia do indivíduo. No entanto, as respostas adquiridas pelo salto de fé implicam, necessariamente o acto voluntário de ultrapassar a lógica dura e fria da realidade e cimentar a existência nos pilares da crença. Nesse sentido, é passível afirmar-se que se durante séculos a resposta religiosa se apresentou como a resposta mais sólida e estruturada, ainda que baseada na fé, é também necessário reconhecer que sempre terá existido quem a renegasse por impossibilidade de dar precisamente esse salto para lá do racional que a crença pressupõe.

É no século XIX, pela mão de Soren Kierkegaard, considerado o pai do existencialismo moderno, que surge, sob a forma de vários ensaios filosóficos, um aprofundamento clínico sobre a existência humana que influenciará toda a linha de pensamento traçada por Camus (levando-nos então à linha do Absurdo existencial).

Kierkegaard desenvolveu um corpo de trabalho que se debruça sobretudo sobre o “eu” humano, as suas facetas e o seu posicionamento no mundo. Este “eu” é um só, único e paradoxalmente plural — único, porque só sobre o singular habita o desespero da existência, plural, pela transversalidade desse desespero. No entanto, sobre o indivíduo no pensamento

---

<sup>15</sup> Num artigo sobre folclore ocidental, William Schniedewind analisa duas importantes publicações sobre este assunto: em primeiro lugar *Holy Writ as Oral Lit: the Bible as Folklore*, de Alan Dundes e *A Prelude to Biblical Folklore: Underdogs and Tricksters*, de Susan Niditch. Schniedewind afirma que não pode ser ignorada a crescente “textualização da sociedade” (“textualization of society”) na análise dos textos do Antigo Testamento, procurando pôr em perspectiva as contradições que Dundes aponta à sua escrita. Esta afirmação parece colocar em cheque esta visão da importância da tradição oral como a passagem do mito ou do folclore. No entanto, uma observação mais cuidada dá-nos a compreender que a afirmação apenas sustenta a mutação com o evoluir da sociedade, e textos inicialmente despoletados pela transmissão oral ganham novas formas e interpretações ao longo do tempo. O autor apoia-se em Niditch – “She assumes that biblical stories are folklore. She can make such an assumption because a long tradition of biblical scholarship has recognized oral traditions behind the biblical narrative” –, mas também em Dundes – “Dundes's argument should help further the case for the oral origins of biblical literature and especially help convince the pious lay audience that before the Bible was Holy Writ, it was Oral Lit.” (Schniedewind, 2000).

do filósofo dinamarquês, surge sempre a sombra de Deus. Arthur Cochrane escreve sobre o pensamento de Kierkegaard:

There is an absolute difference between God and man. "The absolute difference between God and man, [Kierkegaard] writes, consists precisely in this, that man is a particular existing being . . . while God is infinite and eternal." The dialectic in this case is not just a relative or quantitative distinction, but an infinite qualitative distinction between God and man. God is wholly other. God is eternal, man is temporal. And eternity is not time elevated through dialectic, as Hegel had thought, but is a never-changing presence.

(Cochrane, 1956, pág. 24)

Muitas das obras produzidas pelo autor foram assinadas sob pseudónimos, que se debatiam e digladiavam entre si<sup>16</sup>, revelando assim um processo constante de busca pelo depuramento das suas ideias, de forma a procurar não só contestar as suas próprias considerações anteriores, como, ao fazê-lo, revelar uma multiplicidade de facetas sobre os mesmos problemas. De todas as suas obras, destaco uma em particular, que se revela de extrema importância para o que será o tema do Absurdo: *The sickness unto death - A christian psychological exposition for upbuilding and awakening*. A escolha desta obra deve-se ao facto de ser nas suas páginas onde Kierkegaard comete o que Camus chama de "Suicídio Filosófico".

O livro, assinado por um dos pseudónimos de Kierkegaard, Anti-Climacus, é uma das suas últimas obras e, seguindo a lógica do depuramento contínuo da exploração do mesmo tema a que o autor se propunha, podemos concluir que é a que se aproxima então da sua conclusão mais estável e definida<sup>17</sup>. É precisamente neste livro que Kierkegaard aprofunda o desespero humano da existência, identificando a sua origem, e onde dá o salto de fé como única forma de resolver o tumulto interior causado pelo desespero de existir.

---

<sup>16</sup> T.H.Croxall afirma que "[m]ost of the pseudonyms are vividly portrayed, and it has not yet been sufficiently stressed how important it is to visualize those pseudonyms as we read their works. Kierkegaard is often blamed for what his pseudonyms say, but they do not necessarily express Kierkegaard's final opinion — sometimes not his own opinion at all." (Croxall, 1956, p. 6) Esta noção da contradição e da exploração de pontos de vista que diferem da própria opinião do autor auxiliam a ideia de constante exploração da mesma temática sob diferentes perspectivas.

<sup>17</sup> Apesar da utilização de Anti-Climacus como pseudónimo, as ideias expressas no livro foram escritas com o intuito de serem assinadas por Kierkegaard. No entanto, "por uma questão de escrupulos" e por assumir que seria soberba alenar tão grande apologismo às ideias Cristãs, o autor optou por utilizar um pseudónimo. (Hannay, 2001, p. 384)

No início da obra, Kierkegaard define três tipos de desespero como constantes da existência humana: “In despair not to be conscious of having a self (not despair in the strict sense), in despair not to will to be oneself, in despair to will to be one self” que mais tarde será resolvido em uma só premissa - “in despair to will to be one self” (Kierkegaard, 1849, pp. 13-21). Essa ânsia de se ser mediante uma imagem sobre o próprio (que, em última instância, Kierkegaard ligará ao divino), pressupõe que haja uma discrepância entre a ideia do “eu” e a sua verdade, e que (com vários graus de consciência) o homem esteja ciente dessa sua condição. Da impossibilidade de conciliar a imagem de nós próprios com o que realmente somos surge a profundidade do desespero. Kierkegaard resume essa noção do “eu perfeito” como sendo uma relação entre o ser humano e o divino, a perfeição e a nossa existência em perpétuo pecado e mácula imperfeita. No entanto, segundo o autor, só nessa relação com Deus é possível atingir alguma paz e consolo. Esta conclusão surge a meio da sua obra, e será motivo de crítica mais tarde, por parte de Camus, quando este escreve, no seu Mito de Sísifo:

Kierkegaard também dá o salto. Este Cristianismo que tanto apavora a sua infância, regride finalmente à sua expressão mais dura. Para ele também a antinomia e o paradoxo tornam-se critérios de religioso. Assim, aquilo precisamente fazia desesperar do sentido da profundidade da vida dá-lhe agora a sua verdade e a sua clareza. O cristianismo é o escândalo e o que Kierkegaard reclama singelamente é o terceiro sacrifício exigido por Inácio de Loyola, aquele com que Deus mais se alegra: “o Sacrifício do Intelecto”. Esse efeito do “salto” é bizarro, mas já não deve surpreender-nos. Faz do absurdo o critério do outro mundo. “O crente”, diz Kierkegaard, “encontra o triunfo no próprio revés”.”

(Camus, 1941a, p. 52)

No entanto, antes de nos debruçarmos sobre Camus e a sua obra, que será então a pedra basilar sobre a qual todo o tema assentará, torna-se necessário perceber o impacto dos escritos de Kierkegaard no pensamento existencialista do século XX. Entre a sua morte, em 1855, e a sua redescoberta, meio século se interpõe, sendo em Paris, com o artigo escrito por Henri Delacroix, “Soren Kierkegaard. Le christianisme absolu à travers: Le paradox et le désespoir”, de 1900, que se começa a redescobrir a obra de Kierkegaard e, mais tarde o avanço mais significativo, em 1909, quando as suas obras começam a ser traduzidas para Alemão pela mão de Christoph Schrempf.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> “In any case, he had to wait until the beginning of this century before he was translated in Germany and until the troublous inter-War years before his works gotto France” (Mounier, 1948, p.4)

Após a Segunda Grande Guerra, perante uma Europa devastada e horrorizada pelos crimes humanos realizados em nome das nações, ganham um novo relevo as questões de foro individual, humano, com vista a poder resolver as tónicas de liberdade, individualidade e sentido do homem na sociedade. É precisamente no seio destas mudanças sociais que as ideias existencialistas ganham forma, e que Kierkegaard, com o seu extenso trabalho sobre a condição humana, se torna fundamental para o aprofundamento filosófico existencialista.

Será necessário abriremos um pequeno parêntesis importante por questões de contextualização. No livro *Existentialist Philosophies: An Introduction*, escrito por Emmanuel Mounier, o autor traça a linha genealógica do pensamento existencialista. Na raiz da árvore metafórica evocada por Mounier, o autor destaca Sócrates, com a sua máxima “Conhece-te a ti mesmo”; os estóicos, que exaltavam o domínio do homem sobre si próprio quando confrontado com os obstáculos da vida e do destino e finalmente S. Bernardo, que propõe um cristianismo prático, vivido, que leve o homem à sua conversão religiosa. No tronco da árvore, Emmanuel Mounier destaca Pascal, Maine Biran e finalmente, no topo do tronco, Kierkegaard, pelas razões já destacadas.

É de Kierkegaard, que bebera das inspirações anteriores, que se separam dois galhos. Um que se desenvolve com os autores de inspiração religiosa, influenciados directa ou indirectamente pela fenomenologia existencial. De entre esses autores importará citarmos: Max Scheller, Karl Jasper, Paul-Louis Landsberg, Nicolas Berdiaeff, Gabriel Marcel e o próprio Emmanuel Mounier. O outro desenvolve-se com os autores que se afastam explicitamente das inspirações religiosas: Jean Paul Sartre, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean Hippolyte, Simone de Beauvoir e Albert Camus.

Existem alguns traços comuns a todos esses autores que justificam que os agrupemos sob a denominação de existencialistas. Todos concordam que a filosofia da existência seja a negação da filosofia concebida como sistemas da existência no que esta possui de mais fundamental e concreto, os momentos vividos. Todos concordam, também, que a existência não pode ser conhecida nela mesma como um dado objectivo da ciência: o carácter essencial da existência é a subjectividade. Assim, não se pode definir ou conceptualizar a subjectividade como faz a ciência natural. Só se pode descrevê-la, apreendê-la e compreendê-la sob a forma de uma história pessoal, dirá Kierkegaard, ou sob a forma da Temporalidade, dirá Heidegger. (Mounier, 1948, p. 4 - 42)

Embora Albert Camus seja incluído na lista apresentada por Emmanuel Mounier, o próprio demarcava-se do pensamento existencialista, acreditando que a própria visão do

existencialismo propunha uma evasão tão falaciosa como a resposta religiosa para o problema da existência.<sup>19</sup> De origem Argelina, Albert Camus nasceu em Dréan em 1913. Ao longo da sua vida foram dois os planos de actividade de maior relevância, e que, embora distintos, não são dissociáveis (é aliás, relativamente comum a partilha dos dois planos na actividade dos intelectuais franceses da época): a sua actividade política e a sua actividade literária. Durante a Segunda Grande Guerra, Camus pertenceu à *Combat*, uma publicação jornalística das células da resistência Francesa à ocupação Nazi. Este é um dos primeiros movimentos activistas realizados por Camus, para além da sua filiação ao partido comunista. No entanto, a sua estadia no seio do partido foi marcada pelo escândalo e a oposição. Camus demonstrava aversão à tendência totalitária instaurada pelas ideias do partido; como consequência pelos diversos comentários e observações a esse respeito acaba por ser ostracizado dentro do partido, e finalmente, leva a uma ruptura com o mesmo, causando uma separação entre os filósofos comunistas, sendo o mais relevante Jean Paul Sartre. No entanto, ao longo da sua vida Camus, esteve sempre ligado a movimentos a favor da igualdade, do pacifismo e do trabalhador.

Em 1957, três anos antes da sua morte num acidente de viação, Camus foi laureado com o prémio Nobel da Literatura pelo corpo do seu trabalho. (O'Neill, 2004, pp. 160-164) Creio que as suas experiências políticas, aliadas ao seu próprio nascimento num bairro pobre argelino, bem como a sua posição de resistência durante a Segunda Guerra, deram a Camus uma perspectiva privilegiada sobre o ser humano, que utilizou no seu próprio desenvolvimento literário e pensamento filosófico sobre a substância do homem. A grande maioria dos seus escritos, sejam eles sobre a forma de romance, ensaio ou peça debruça-se sobre a condição humana no século XX. No entanto, de todas as suas publicações, é com o livro editado em 1942, ainda sobre alçada Nazi, *O Mito de Sísifo - Ensaio sobre o Absurdo*, que Camus inicia e estabelece grande parte das linhas mestras do seu trabalho e pensamento.

*O Mito de Sísifo* propõe-se inicialmente realizar uma reflexão sobre o derradeiro acto de desistência, o suicídio. Camus conclui rapidamente que, embora despoletado geralmente por questões bastante triviais, o pensamento sobre a possibilidade de se acabar com a própria vida nasce muito antes de se premir o gatilho, sob a forma de um acumular de pensamentos, que, no limite, levam o ser humano a questionar a sua própria existência e o seu propósito.

---

<sup>19</sup> Sobre o assunto, diz Hanna: "He shares with all of these thinkers a common world of disunity and absurdity and a common human condition of finitude, suffering, and death, but the resemblance ends at this point." e remata: "Camus, Nietzsche, and Kierkegaard, [...], maintain their thought in the existential without attempting to fix and define the nature of this flux." (Hanna, 1958, p. xvii)

“Começar a pensar é começar a ser consumido” (Camus, 1942a, p. 15); desta forma, mesmo existindo um acontecimento mais prosaico que servirá de faísca ao acto de se privar da vida, não é de todo o motivo pelo qual o mesmo se desenrola. Como diz Camus “Este divórcio entre o homem e a sua vida, entre o actor e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo.” (*idem*, p. 16)

Começando inicialmente por descrever o homem como vivendo num estado de lassidão intelectual sobre a sua própria condição, Camus fala do momento em que

[o]s cenários mascarados pelo hábito tornam-se aquilo que são. Afastam-se de nós. Tal como há dias que, sob o rosto familiar de uma mulher encontramos como uma estranha aquela a que amamos há meses ou há anos, vamos talvez assim desejar mesmo aquilo que de repente nos torna tão sós. (...) esta espessura e esta estranheza do mundo - é o absurdo.

(*Idem*, p. 26)

Esta falta de identificação com o que nos rodeia leva-nos à dúvida sobre a natureza do próprio conhecimento:

Este coração, em mim posso senti-lo e decido que ele existe. Este mundo, posso tocá-lo e decido ainda que ele existe. Aí pára toda a minha ciência, o resto é construção. Porque, se tento defini-lo e resumi-lo, ele não é mais do que água a escorrer-me por entre os dedos.

(*Idem*, p. 31)

Quando nos referimos ao Absurdo falamos então de um divórcio entre o homem e o mundo que o rodeia. Camus nega a possibilidade do conhecimento e nesse sentido, o que nos rodeia é inacessível para lá da sua aparência. O Absurdo nasce precisamente desse divórcio. O Absurdo de ser natural ao homem procurar conhecer, e ser a própria natureza que se nos vela e nos impede de a conhecermos.

Estranho a mim próprio e a esse mundo, unicamente armado de um pensamento que se nega a si próprio logo que se afirma, que condição é essa em que só posso ter paz recusando-me a saber e a viver.

(*Idem*, p. 33)

Esta é então a gênese do sentimento absurdo. “ Se uma só vez pudéssemos dizer: ‘Isto é claro’, tudo estaria salvo.” (*Idem*, p. 40), e num mundo em que não há um objectivo e mesmo o próprio conhecimento não é real, então o Absurdo gera-se nesse “confronto entre o chamamento humano e o desrazoável silêncio do mundo” (*Idem*, p. 40)

Camus dedica-se então a reflectir um pouco sobre o que chama o “Suicídio Filosófico”, já que “viver sob este céu asfixiante ordena que fuçamos ou que fiquemos” (*Idem*, p. 41). O autor parte do princípio de que, ao longo da análise filosófica, muitos autores tocaram na noção do desespero da condição humana tendo-se contudo, de uma forma ou de outra, evadido, utilizando saltos de fé ou falácias que permitiram justificar logicamente o injustificável. Assim, Camus analisa Leon Chestov, Kierkegaard e Husserl, apontando o momento de salto de cada um, seja Kierkegaard com a sua concepção de Deus, seja Husserl com o que Camus chama de a “Razão eterna” (*Idem*, p. 61). Conclui que para o homem que pretende encarar de frente o problema do Absurdo da vida humana não haverá outra solução senão a perda total da esperança: “Trata-se de viver e de pensar com essas feridas abertas, de saber se era preciso aceitar ou recusar. Não pode tratar-se de esconder a evidência, de suprimir o Absurdo negando um dos termos da sua equação” (*Idem*, p. 65) Assim, não há salvação possível ao desespero do ser, num mundo velado sem Deus, e sem possibilidade real, concreta de conhecimento aprofundado.

Camus, obstinando-se em não saltar fora do raciocínio extremo sobre a insignificância da vida neste mundo, onde toda a esperança se perde, retoma o problema inicial do suicídio. “Até aqui tratava-se de saber se a vida devia ter um sentido para ser vivida. A partir daqui pelo contrário, impõe-se-nos que ela será vivida até melhor por não ter sentido” (*Idem*, p. 69)

O autor, depara-se então com a perpétua consciência e revolta do ser, que se recusa a conciliar-se com o mundo, mantendo sempre a morte como presente e inevitável, obrigando-se a si próprio a “esgotar tudo e a esgotar-se” (*Idem*, p. 71). Nesse desígnio sem Deus, e portanto sem pecado, a liberdade do homem, uma vez negada a liberdade espiritual, apenas pode ser obtida através da acção, mas sustentado ao mesmo tempo “o meu postulado das crenças daqueles que me rodeiam, dos preconceitos do meu meio humano (...) por mais longe que possamos estar de qualquer preconceito, moral ou social, suportam-nos em parte e regulamos mesmo a nossa vida pelos melhores de entre eles.” (*Idem*, p. 74)

Para o homem Absurdo a quantidade de experiências deve sobrepor-se à qualidade de experiências, na medida em que os padrões morais que o guiam só poderão ser validados pela quantidade e variedade de experiências que o homem acumula. Assim, no final do primeiro

grande capítulo, como resposta ao Absurdo Camus destaca três grandes consequências: “a minha revolta, a minha liberdade e a minha paixão” (*Idem*, p. 80), todas elas inúteis pois, colocadas em perspectiva, empalidecem face à morte, mas todas elas necessárias para se poder, à luz do Absurdo, prosseguir com a noção de uma vida.

O segundo capítulo, dedicado ao “Homem Absurdo” (*Idem*, p. 83), onde Camus reforça a inocência inequívoca associada à condição humana:

Essa inocência é tremenda. “Tudo é permitido”, exclama Ivan Karamazov. Isto também tem o seu quê de Absurdo. Mas com a condição de não se entender de um modo banal. (...) não se trata de um grito de libertação e de alegria, mas de uma constatação amarga. A certeza de um Deus que daria o seu sentido à vida ultrapassa muito em atractivos o poder impune de fazer o mal.”

(*Idem*, p. 86)

De uma forma resumida, o autor propõe-se no segundo capítulo, a explorar três grandes arquétipos do homem Absurdo com consciência da sua insignificância. Neste sentido, podemos destacar duas grandes personagens Absurdas — a primeira corresponde àquelas que sentem já a sua acção, mas que ainda não deram o passo consciente em direcção à revolta proposta por Camus (que implica uma consciencialização perpétua). Por outro lado, o segundo tipo de personagem compreende a sua posição face ao desconhecido da natureza, bem como o peso das suas acções na realidade. É para este segundo caso que Camus fala e propõe os três modelos que, não resolvendo a questão da existência nem podendo conferir significado a mesma, se apresentam como condutas lógicas de perpétua revolta inútil, de perpétua liberdade inútil e sobretudo de uma paixão inútil, esta última desmesurada. Assim, o autor explica o arquétipo do Don Juan, que não é mais do que o coleccionador de experiências, neste caso particular amorosas, regendo-se o valor de cada uma por um mesmo padrão quantitativo e sendo o objectivo a atingir a extinção de todas as possibilidades. (*Idem*, p. 89).

Camus destaca também a figura do Actor, pela sua habilidade de encarnar vivências, experiências de outros papéis que não o seu. Durante duas horas deixa de ser quem é para, quando nos referimos a um verdadeiro actor, encarnar uma personagem, sentir o que esta sente, demonstrando, por gestos a sua criação (*Idem*, p. 98). Finalmente, Camus apresenta também o papel do Conquistador como essencial. Nesse sentido, falamos da acção em oposição à contemplação, já que desta última apenas se retiram fragmentos e nunca um

resultado concreto. O Conquistador procura a variedade da experiência na acção (*Idem*, p. 106).<sup>20</sup>

No penúltimo capítulo, dedicado à “criação absurda”, Albert Camus contextualiza e justifica a criação sobre o Absurdo:

Há também uma felicidade metafísica em sustentar o Absurdo do mundo. A conquista ou o jogo, o amor inumerável, a revolta absurda, são homenagens que o homem rende à sua dignidade num campo onde está antecipadamente vencido. A esse respeito, a alegria absurda por excelência é a criação. “A arte e só a arte” diz Nietzsche, “resta-nos a arte para não morrermos de verdade.” (*Idem*, p. 117)

Nesse sentido, já não se procura resolver o problema da existência, mas afirmar os seus contornos de maneira a transmiti-los e sentir os seus efeitos. No entanto, precisamente por este carácter descritivo que se nega a dar a resposta, a arte não se torna o refúgio ou uma fuga ao Absurdo, apenas uma descrição que celebra o que há de único em cada ser, e as suas experiências neste mundo inacessível e velado. Como lembra Camus, “[p]ara que uma obra absurda seja possível, é preciso que o pensamento, sob a sua forma mais lúcida, esteja misturado com ela.” (*Idem*, p. 121)

Camus destaca o romance, em detrimento do ensaio e da poesia, destacando “os grandes romancistas” como “romancistas filosóficos”, como Dostoiévski, Melville ou Kafka, uma vez que estes não se limitam a contar histórias, mas a criar o seu próprio universo. Escrevem “em imagens em vez de escreverem em raciocínios, [o que] revela um certo pensamento que lhes é comum na persuasão da inutilidade de todos os princípios de explicação e na convicção da mensagem instrutiva da aparência sensível” (*Idem*, p. 125)

Finalmente, Camus apresenta o mito de Sísifo e a sua análise do mesmo, pelo interesse de Sísifo enquanto personagem Absurda “pelas suas paixões como pelo seu tormento. O seu desprezo pelos deuses, o seu ódio à morte e a sua paixão pela vida valeram-lhe esse suplicio indizível em que o seu ser se emprega em nada terminar.” (*Idem*, p. 148) Sísifo empurra a sua pedra sem esperança, percebe o seu destino, e é sobre “ela que pensa durante a sua descida” (*Idem*, p. 149) . No entanto, Camus ressalva que a felicidade também nasce no Absurdo “A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis. (...)

---

<sup>20</sup> Não deixa de ser interessante notar que os três grandes papéis que Camus destaca possuem, em si mesmos, uma desesperada paixão que está inexoravelmente ligada à exaustão, ao consumir das experiências que a nossa condição nos proporciona. Em todos eles, quando levados ao extremo, é possível encontrar uma certa loucura febril pelo seu próprio papel.

‘Acho que tudo está bem’, diz Édipo e essa frase é sagrada (...) Ensina que nem tudo está, que nem tudo foi esgotado” ( *Idem*, p. 150). Assim, “[é] preciso imaginar Sísifo feliz.” ( *Idem*, p. 152), termina Camus o seu ensaio, acreditando que pelo controlo que se possui do tempo que lhe resta brota a felicidade.

Para terminar este sub-capítulo, creio ser importante ainda destacar as diferenças entre o Absurdo e o Existencialismo. Na primeira página do *Mito de Sísifo* encontra-mos:

... o Absurdo, tomado até aqui como conclusão, é considerado neste ensaio como ponto de partida. Nesse sentido, torna-se licito dizer que há algo de provisório no meu comentário: impossível avaliar de antemão a posição que ele acarreta. Aqui encontrará o leitor apenas a descrição, em estado puro, de um mal do espírito, a que, de momento, nenhuma metafísica, nenhuma crença se mesclam. Tais são os limites e o único preconceito deste livro.

( *Idem*, p. 1)

Desta forma surge já uma advertência na separação das filosofias existencialistas que propõem por si próprias uma evasão. Camus vê o reconhecimento do problema por parte dos existencialistas, mas chama também a atenção do seu maior defeito quando diz:

Tomo a liberdade de chamar aqui suicídio filosófico à atitude existencial. Mas isso não implica um juízo de valor. É uma maneira cómoda de designar o movimento pelo qual um pensamento se nega a si próprio e tende a ultrapassar-se naquilo mesmo que faz a sua negação. A negação é para os existenciais, o seu deus. Este deus não tem outro suporte que não seja exactamente a negação humana. Mas tal como os suicídios, os deuses mudam com os homens. Há várias maneiras de saltar, sendo o essencial saltar. Estas negações redentoras, estas contradições finais que negam o obstáculo que ainda não saltámos, tanto podem nascer (é o paradoxo que visa este raciocínio) de uma certa inspiração religiosa como da ordem racional. Aspiram sempre ao eterno e é nisso somente que dão o salto.

( *Idem*, p. 33)

Camus separa-se do pensamento existencialista na medida em que não admite a criação artificial de significados para a existência que permitam emudecer o Absurdo. O ser humano depara-se com a inexistência de propósito e apenas a perpétua consciência da sua condição Absurda pode levar a uma vivência em plena revolta. Qualquer outra solução, independentemente da sua validade ou nobreza de intenção, camuflará aquilo que foram as suas conclusões iniciais: entre o homem e a natureza surge um divórcio jamais colmatável e qualquer outra evasão será sempre um salto para lá da lógica.

### **3.3 O retrato do Absurdo na Literatura**

Pretende-se iniciar a análise do Absurdo nas obras narrativas, utilizando a literatura como o ponto de partida, pelo seu papel primordial enquanto expressão artística. Creio que esta forma de expressão possui uma vantagem crucial sobre as restantes artes em geral, no que toca à transmissão do raciocínio, uma vez que a escrita se resume a uma materialização pictórica do pensamento, não necessitando de uma translação para outro tipo de linguagem. Nesse sentido, entre o pensamento e a escrita apenas a palavra se coloca como intermédio, com as limitações que estão inerentes ao símbolo.

Neste caso em particular, é necessário restringir a análise à vertente mais narrativa de todos os campos literários: o romance. Embora, como já vimos anteriormente, haja sempre uma criação de personagem de uma forma abstracta na escrita, é necessário tecer uma consideração mais pragmática da personagem que encontra a sua expressão mais desenvolvida sob a forma do romance. É neste que o(s) protagonista(s) nos ajudam a percorrer a acção, e nos transmite(m) as chaves interpretativas para a compreensão da mensagem e do pensamento que se encontra enclausurado na narrativa. Simultaneamente, é o romance que melhor permite estabelecer os paralelismo necessários à análise com o teatro e o cinema, enquanto que se falássemos de poesia, embora se pudesse estabelecer com eficácia as pontes entre expressões, não poderíamos focar a atenção na personagem, visto que esta não seria o veículo da obra literária mas, em princípio, um produto secundário da mesma.

Seguramente, pelo significado já destacado da escrita como a arte de cristalizar de uma forma mais pura o pensamento, tanto o cinema como o teatro, possuem uma fase obrigatoriamente ligada à escrita, à estruturação do pensamento em palavra, antes de o transformar em imagem ou acção. É certo que o grau da sua necessidade varia entre os dois meios, pois se no teatro a palavra joga ainda um papel fundamental, no cinema, enquanto

meio, a sua utilização não é de primeira necessidade. No entanto, ambos partem de uma base que implica, necessariamente, a depuração do pensamento para a palavra escrita, e nesse sentido, a literatura e o seu estudo serão indispensáveis à compreensão das manifestações artísticas já destacadas.

Neste capítulo dedicado à literatura serão abordadas três obras, com abordagens diferentes ao tema do Absurdo:

Será analisada, em primeiro lugar, a obra de Albert Camus *O Estrangeiro*, uma vez que a sua concepção é uma tradução do pensamento que pode ser lido em *O Mito de Sísifo* para o formato de romance. Será destacada em segundo lugar a obra de Kafka, *O Castelo*, e finalmente *Os Possessos* de Dostoiévski, que nos ajudará a fazer a passagem para análise teatral, uma vez que o romance é adaptado para o palco por Camus. As obras de Kafka e de Dostoiévski propostas são abordadas directamente em *O mito de Sísifo*, sendo extremamente importantes para traçar uma linha coerente e perceber de que forma as personagens de autores tão distintos podem transmitir um mesmo pensamento de base.

### 3.3.1 Meursault em *O Estrangeiro* de Albert Camus

Em 1942, Albert Camus publicou o romance *O Estrangeiro* que, quer pela sua data de lançamento (é editado no mesmo ano em que surge *O mito de Sísifo*), quer pela sua temática, se apresenta como uma manifestação prática sob a forma narrativa de uma obra Absurda.<sup>21</sup> Camus propõe-se, com o romance, não a criar uma obra que explique os conceitos já explorados, mas a criar uma narrativa que os exponha, sentimentalmente, ao leitor. O título do livro é já uma alusão aos pensamentos registados no ensaio já estudado:

Estranho a mim próprio e a esse mundo, unicamente armado de um pensamento que se nega a si próprio logo que se afirma, que condição é essa em que só posso ter paz recusando-me a saber e a viver.

(Camus, 1942a, p. 33)

---

<sup>21</sup> Sobre este ponto em específico, as opiniões divergem: por um lado, autores como Sartre apoiam esta noção (Matthew, 2012); outros autores, como Thomas Hanna, reinterpretam o livro como sendo uma abordagem que antecede a filosofia do ensaio analisado no ponto anterior (Hanna, 1958, p. 42), uma vez que é “apenas nos momentos finais que Meursault aceita a revolta como a única saída inútil. No entanto, como escrevi no ponto anterior, há duas grandes formas da personagem Absurda, sendo a revolta apenas uma delas. Todo a forma de actuar de Meursault nos revela que este sente o absurdo da existência, e o próprio Hanna destaca-o: “Meursault acts like he is in an absurd universe but is not conscious of being in an absurd universe or of the consequences which this entails” (Hanna, 1958, p.40). No entanto, se a obra Absurda pretende transmitir a sensação do absurdo ao leitor, o protagonista estar ou não ciente da sua condição não é relevante, porque não se trata de racionalizar, mas de sentir esse divórcio – e toda a conduta de Meursault assim o indica.

Esse sentimento de estranheza a que o autor se refere é um dos sintomas do Absurdo sentido pelo homem, o momento em que o sufoco da inutilidade perante a natureza, perante a própria existência que se opõe às nossas tendências naturais, cria o abismo entre o homem e o que o rodeia. Esse divórcio a que já me referi cristaliza a sensação do que é ser um estranho “a mim próprio e a esse mundo”. É essa estranheza que eventualmente levará à revolta, mas que, por si só, é apenas uma sensação, ainda não racionalizada, básica e instintiva, poderosa na sua essência. É nesse sentido que Meursault, a personagem principal do romance, é um “estrangeiro”.

A história de Meursault é-nos contada na primeira pessoa: um algeriano, como Camus, que padece da lassidão característica de um homem roído pela sensação de não pertencer ao que o rodeia. É logo nas primeiras linhas que o seu estoicismo é evidente, quando é confrontado com a morte da mãe.

Hoje, a mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: [sua mãe falecida. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.] Isto não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem... (...) Pedi dois dias de folga ao meu patrão e, com uma razão destas, ele não me podia recusar. Mas não estaca com um ar lá muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: [a culpa não é minha.] Não respondeu. Pensei então que não devia ter dito estas palavras. A verdade é que eu não tinha nada que me desculpar. Ele é que tinha de me dar pêsames. Mas com certeza o fará, (...) Depois do enterro, (...), será um caso arrumado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial.

(Camus, 1942b, p. 7)

O funeral da mãe é marcado pela aparente indiferença da personagem: prefere falar de trivialidades com os senhores do lar onde a mãe estava, e mesmo nos momentos de silêncio relata-nos não a sua profunda dor relativamente à perda, mas os rostos, o tempo, os aspectos mais imediatos e concretos da situação. O seu aparente estoicismo contrasta com o evidente sofrimento exibido pelos restantes habitantes do lar, atingindo o seu culminar quando Perez, amigo íntimo de sua mãe, é introduzido na acção, arrastando-se com profundo pesar na marcha fúnebre.

Este início narrativo é contrastado com as situações seguintes: Meursault volta à sua rotina, ao seu dia-a-dia, sem revelar qualquer tipo de emoção em relação à morte da mãe. Todos os acontecimentos que se seguem até ao final da primeira parte do livro são aceites sempre com a mesma tranquilidade e falta de emoção que a personagem demonstra relativamente à morte da sua mãe.

Por capricho, inicia uma relação com Maria, uma colega de trabalho, logo após o regresso do funeral. Não existe uma descrição que nos permita perceber a justificação para, em pleno período de luto, convidar a sua colega para uma sequência de encontros. Ao invés, é-nos dado a entender a natureza das suas sensações mais primárias e básicas: age porque agir ou não agir lhe é profundamente indiferente; age porque lhe sabe bem e é nessa lógica que as suas acções se desenrolam. Conhece também Raimundo, um vizinho proxeneta, com o qual inicia uma relação de amizade, apesar do carácter duvidoso do homem. É pelo mesmo desapego ao valor das situações, que Meursault trava amizade com uma personagem tão evidentemente boçal — “Era-me indiferente ser ou não amigo dele, e como isso parecia dar-lhe gosto...” (*Idem*, p. 28). Não lhe interessa o carácter de Raimundo, o seu passado ou o seu futuro. Interessam-lhe apenas os momentos que partilha com ele, e mesmo esses são encarados não como uma acção voluntária, mas como uma aceitação da situação.

A vida de Meursault é marcada pela escolha em se associar a Raimundo, e é precisamente pelo seu desapego a toda a sua realidade que Meursault acabará por matar e ser morto. Sem ser necessária muita persuasão, a personagem é convencida por Raimundo a escrever uma carta à amante árabe do amigo, suspeita de traição, convidando-a para um último encontro. Meursault sabe das intenções que o amigo tem nesse encontro — humilhar e agredir a jovem pela traição. No entanto, esse conhecimento não o coíbe de escrever a carta. Para Meursault, essa questão não lhe dizia respeito e apenas o fazia porque ser ele a escrever ou ser outro teria o mesmo resultado — a sua acção, no limite, seria completamente indiferente para ele, para a rapariga ou para Raimundo. Esta consciência de que, no limite, tudo é inútil, é já um profundo sintoma de Absurdo, onde a justiça ou injustiça perdem o seu sentido ou significado e onde a inocência prevalece, pela única razão de que o homem é inocente de ser homem.

Após a consumação da agressão, Raimundo fica na mira de um grupo de árabes, liderado pelo irmão da rapariga agredida e decide convidar Meursault e Maria para um fim-de-semana fora da cidade, para escaparem à pressão exercida pelo grupo que os segue. É nessa praia para onde o grupo se dirige que Meursault mata um dos árabes. Momentos antes, Raimundo, Meursault e o dono da casa onde o grupo pernoitava, haviam-se envolvido numa escaramuça com os árabes que perseguiram Raimundo. Mas não é esse o motivo que leva Meursault a disparar e o momento em que aperta o gatilho é um momento de confusão narrada pelo próprio, onde o peso de todos os acontecimentos se unem no acto de premir do gatilho.

Era o mesmo sol do dia em que a minha mãe fora a enterrar e, como então, doía-me a testa, sobretudo a testa, e todas as suas veias batiam ao mesmo tempo debaixo da pele. Por causa desta queimadura que já não podia suportar mais, fiz um movimento para a frente. Sabia que era estúpido, que não me iria desembaraçar do Sol simplesmente por dar um passo em frente. Mas dei um passo, um só passo em frente. E desta vez, sem se levantar o árabe tirou a navalha da algibeira e mostrou-ma ao sol. A luz reflectiu-se no aço e era como uma longa lâmina faiscante que atingisse a testa. No mesmo momento, o suor amontoado nas sobrancelhas correu-me de súbito pelas pálpebras abaixo e cobriu-as com um véu morno e espesso. Os meus olhos ficaram cegos, por detrás desta cortina de lágrimas de sal. Sentia apenas as pancadas do Sol na testa e, indistintamente, a espada de fogo brotou da navalha, sempre diante de mim. Esta espada a arder corroía-me as pestanas e penetrava-me nos olhos doridos. Foi então que tudo vacilou. O mar enviou-me um sopro espesso e fervente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando tombar uma chuva de fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão que segurava o revólver. O gatilho cedeu, toquei na superfície lisa da coronha, e foi aí, com um barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecido, que tudo principiou. Sacudi o suor e o Sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Voltei então a disparar mais quatro vezes contra um corpo inerte, onde as balas se enterravam sem se dar por isso. E era como se batesse quatro breves pancadas à porta da desgraça.”

(*Idem*, p. 48)

Sobre esta descrição do assassinato, devem ser destacados três grandes aspectos: em primeiro lugar a predominância da descrição de sensações, para lá da acção, acompanhados pela interacção com a natureza, que nos remete directamente para a inutilidade do pensamento sobre a sensação mais pura que assola a personagem. Em segundo lugar, e igualmente importante, a referência sobre “o mesmo sol” que sentira no funeral da mãe. Esta pequena passagem cumpre, na minha opinião, uma dupla função — por um lado, a referência à indiferença da natureza face à tragédia humana, que surge com a mesma força em relação a um funeral ou a um passeio na praia. Por outro lado, a referência ao funeral da mãe surge como um indicativo da impotência face à morte, uma vez que, embora Meursault não fale, nem pense sobre a morte da mãe, refere, sobre o mesmo sol, esse terrível acontecimento em relação ao qual nada sentira mas que não deixa de ser um testemunho sobre a inutilidade da vida.<sup>22</sup> Finalmente, o terceiro aspecto a ter em conta: uma vez que a descrição da acção

<sup>22</sup>Socorro-me das palavras de Sartre para sustentar esta interpretação: “There is not one useless detail, not one which is not taken up by what follows and thrown into the discussion; and, the book closed, we understand that it could not have begun otherwise, that it could not have had another ending (...) the smallest incident has weight” (*apud* Hanna, 1958, p. 38).

pouco se centra sobre a vítima e se restringe quase exclusivamente às movimentações do protagonista e às suas sensações, é quase palpável a sua frustração e confusão que resulta no disparo — este efeito, no entanto, só é possível, porque a descrição se centra sobre a percepção de Meursault e não sobre a situação em que este está envolvido.

O encarceramento e julgamento de Meursault dão início à segunda parte do livro. Os acontecimentos que se desenrolam não necessitam de uma descrição cronológica: Meursault não nega ter morto o árabe e a sua explicação sobre o motivo que o levou a tirar a vida da vítima nunca remete para questões de vingança ou auto-defesa. Para Meursault, o Sol foi a razão do disparo.

A acusação prefere concentrar o caso na frieza com que o acusado encarara a morte da sua mãe: não vertera uma lágrima, pedira um chá e um cigarro quando velava o corpo, começara uma relação amorosa de índole moralmente duvidosa no dia seguinte, entre outras particularidades que atestavam a falta de humanidade do acusado. O seu patrão, o empregado do café onde almoçava todos os dias, os vizinhos, Maria ou Raimundo são chamados a testemunhar e todos colaboram com a noção de que Meursault não mostrara emoções perante a morte da sua mãe. No entanto, todos eles alertavam também para as suas virtudes que não se restringiam a esse estranho acontecimento. A acusação esforça-se por mostrar que Meursault não é um homem, mas um animal fora do tecido social.

O factor decisivo na sua condenação é a descrença de Meursault num Deus. Perante a sua recusa em aceitar um ser criador, a acusação personifica-o como um demónio insensível e negligente. Como tal, deverá ser condenado à morte, não só por ter tirado a vida de outro ser humano, mas sobretudo por ele próprio não aparentar ser um. Paralelamente ao julgamento, vamos tendo acesso à vida e rotina que Meursault desenvolve no seu encarceramento. A personagem rapidamente se adapta à sua nova situação, e a naturalidade com que encara todo o processo, com calma e esperança na sua inevitável absolvição prometida pelo advogado, fazem com que Meursault se dedique a deixar passar o dia, como fazia fora das grades.

Embora saiba da sua culpa, é necessário destacar que a personagem se sente inocente, para além dos conceitos de justiça que sabe existir, mas sobre os quais não se sente culpado. O seu comportamento estoico relativamente ao mundo que o rodeia mantém-se inabalável perante a perda da liberdade. A decisão da sua morte por decapitação em praça pública causa, pela primeira vez, uma forte reacção emotiva por parte Meursault. São homens, tão inocentes ou culpados como ele, que decidem sobre a sua vida, optando por lhe colocar um fim.

Um capelão dirige-se uma última vez a Meursault, tentando convencê-lo da salvação que Deus lhe pode trazer, e pela primeira vez em todo o livro Meursault liberta tudo o que o aprisiona, negando Deus, negando a esperança. E nesse movimento de total libertação, Meursault sente a revolta inútil, a paixão inútil e a total perda de qualquer esperança. Nesse momento, até ao momento da sua execução, dentro das grades da prisão, Meursault é verdadeiramente livre.

Observando a obra, e à luz do pensamento sobre o Absurdo relatado no ponto anterior, é possível distinguirmos claramente em Meursault uma personagem que sente o Absurdo, ainda sem as respostas da revolta, da paixão, e da liberdade, pelo menos não conscientes. Assistimos, formalmente, a uma narrativa com o centro na personagem e na sua evolução, conhecendo-a como uma personagem já divorciada do mundo que a rodeia, mas que pelo caminho da narrativa é obrigada a ir aos últimos degraus do desespero, onde se liberta e transforma. A sua inocência perante todas as situações que se lhe deparam, até naquelas em que a sociedade considera Meursault culpado (nomeadamente a morte do árabe na praia), afiguram-se-lhe como circunstâncias que correm na sua vida, da qual não se pode nem justificar, nem recriminar. É antes de mais inocente, pela sua condição humana sem propósito. A morte da mãe e o seu próprio encarceramento apresentam-se como circunstâncias de uma extrema gravidade, que são no entanto recebidas com a mesma aceitação da realidade com que encara o espancamento da amante de Raimundo.

É nos últimos momentos da vida de Meursault que a sua condição como um homem condenado (não só pela condenação real perpetuada por um juiz, mas sobretudo pela sua aceitação da sua condição mortal, à qual a pena vem apenas antecipar um destino que já o era) conhece a revolta, e finalmente a concepção da libertação que a perda de esperança acarreta.

A questão que se levanta é como nos é transmitida a personagem, e sobretudo, como nos é transmitido o Absurdo. Uma vez que a narrativa nos é feita na primeira pessoa<sup>23</sup>, temos acesso a dois tempos que se misturam. Por um lado, temos o tempo concreto da acção; por outro, temos o tempo interior da personagem, onde esta nos relata os seus sentimentos, as suas opiniões e considerações. Creio que esta forma de desenvolvimento, permite ao leitor uma maior aproximação à personagem, bem como um maior entendimento das suas intenções, sendo a sua libertação final um excelente exemplo da forma como nos transmite essa

---

<sup>23</sup> Hanna ressalva a importância desta abordagem à personagem: “From our privileged position of following the story through the eyes of Meursault himself, we move with him from one moment to the next, haunted by the feeling that something is strange but yet at every instant understanding and sympathizing with his choices and actions” (Hanna, 1958, p. 40)

sensação. Para além disso, o ponto de vista interior permite-nos olhar para as circunstâncias em que o protagonista se vê envolvido através do olhar de alguém profundamente corroído pelo Absurdo. Nesse sentido todo o seu interior é honesto. Tudo é inútil em última instância, e não há gestos certos nem errados. As motivações que impelem Meursault têm o mesmo peso, e nenhuma tem relevância sobre a outra. A questão no sub-capítulo anterior, sobre o coleccionar de experiências implica que se ignore a sua qualificação — no limite, a acção sofre do mesmo estigma, sendo irrelevante a acção em si, desde que ela exista. Meursault, não sendo um anti-herói, é um homem profundamente dilacerado pela inutilidade da acção, e embora não reconheça ainda a face do Absurdo, é instintiva essa abdicação da qualificação da acção. No entanto, só me é possível construir este raciocínio porque me é dado acesso, em primeira mão, aos sentimentos e pensamentos da personagem, apelando a uma relação de confiança inviolável entre o narrador e o leitor, que assume uma honestidade no relato das circunstâncias, quer interiores quer exteriores.

Assim, não é no tempo da acção que reside o Absurdo. Não é no seu gesto e manifestação física. É no âmago da personagem, à qual acedemos graças à narração. De resto, a utilização dessa narração já obriga a um divórcio transmitido ao espectador. O interior de Meursault é tão focado nas suas impressões que a acção passa para segundo plano, dando lugar à intelectualização ou à explicação dos sentimentos sobre a própria acção. E nesse sentido, é já um divórcio entre personagem e narrativa que é atingido pelo autor, e que, de uma forma muito subtil, transmite essa sensação de Absurdo. No entanto, existem duas circunstâncias onde o pensamento e desespero de Meursault afectam directamente a acção, onde guiam as suas escolhas. E são efectivamente os dois pontos de viragem da sua própria vida. Em primeiro lugar quando mata o árabe. Não o mata por ódio, por premeditação, mas por reacção ao seu próprio desespero e desencontro com o natural. Em segundo lugar, no seu confronto com o padre, uma vez que é obrigado, face a promessa de uma salvação invisível, a tomar definitivamente uma posição em relação ao que sabe ser a sua condição.

De resto, todas as outras acções que a personagem efectua, seja escrever a carta de Raimundo ou começar a namorar com Maria, acontecem com a mesma naturalidade com que um rio muda o seu percurso nos sulcos da terra. E essa abdicação da acção nos primeiros momentos do livro marca definitivamente um homem paralisado pelo Absurdo, e no qual este ocupa a totalidade da personagem.

### 3.3.2 K em *O Castelo* de Franz Kafka

Franz Kafka foi um influente autor no desenvolvimento do pensamento elaborado por Albert Camus, particularmente na temática natural presente em grande parte dos seus trabalhos. Não será pois um salto afirmar que, enquanto autor, se qualifica como uma grande influência no pensamento existencialista. Sobre Kafka, Camus escreve:

É nessa ambiguidade fundamental que reside o segredo de Kafka. Essas perpétuas oscilações entre o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universo, o trágico e o quotidiano, o absurdo e o lógico, encontram-se através de toda a sua obra e dão-lhe ao mesmo tempo a sua ressonância e a sua significação. São esses paradoxos que é preciso enumerar, essas contradições que é preciso fortalecer, para compreender a obra absurda.

Um símbolo, com efeito, supõem dois planos, dois mundos de ideias e de sensações e um dicionário de correspondência entre um e o outro. É o léxico mais difícil de estabelecer. Mas tomarmos consciência desses dois mundos postos em contacto é situarmo-nos no caminho das suas relações secretas. Em Kafka esses dois mundos são o da vida quotidiana e o da inquietação sobrenatural. Parece que assistimos aqui a uma interminável exploração da frase de Nietzsche: “os grandes problemas estão na rua.”

Há na condição humana (é o lugar-comum de todas as literaturas) uma absurdez fundamental e ao mesmo tempo uma implacável grandeza. As duas coincidem como é natural. Ambas aparecem figuradas, repetimo-lo, no divórcio ridículo que separa as nossas intemperanças de alma e as alegrias mortais do corpo. O absurdo é que seja a alma desse corpo que o ultrapassa tão desmedidamente. Quem quiser figurar essa absurdez terá de lhe dar vida num jogo paralelo de contrastes. É assim que Kafka exprime a tragédia pelo quotidiano e o absurdo pelo lógico.”

(Camus, 1942a, p. 160)

Apesar de possuir uma obra extensa, poucas foram as publicações que o autor checo, que tecia as suas obras em alemão, viu serem publicadas em vida. A grande maioria das suas obras foi dada a conhecer ao mundo pela mão do seu amigo íntimo Max Brod, que, contra a vontade do autor (que incumbiu o amigo de destruir toda a sua obra após a sua morte), publica obras como *A Metamorfose*, *O Processo* ou *O Castelo*. Muitas dessas obras não estavam totalmente terminadas, sendo umas projectos que o próprio autor não teria intenção de retomar, e outras textos para os quais o autor não havia encontrado um desfecho adequado.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> "The Castle, like Kafka's two other novels, was never completed, and Kafka asked, before his death, that they should all three be destroyed. The history of editions of The Castle, which Max Brod so rightly published despite his friend's request, may moreover have led to some confusion." (Gray, 1956, p. 124).

Várias seriam as obras que poderiam servir de análise no que toca à promoção de uma reflexão sobre o Absurdo, sendo que, a meu ver, tanto *A Metamorfose* como *O Processo* e *O Castelo* poderiam enquadrar-se tematicamente: a personagem principal é vítima de circunstâncias externas e procura, desesperadamente, perceber a natureza da sua condição face às adversidades criadas pelo meio.

No entanto, das três obras, *O Castelo*<sup>25</sup> apresenta uma materialização física para a busca do protagonista, e como tal permite que o confronto e o movimento perpétuo, e desenfreado pela explicação, pela resposta que a personagem procura, não seja apenas uma demanda intelectual e interior, mas tenha um objectivo muito definido e concreto: entrar para lá das muralhas do castelo onde jazem as respostas que tanto o iludem.

Assim, *O Castelo* relata a história de Joseph K, que chega de noite à aldeia dominada pelo Castelo do Conde Oeste-Oeste, tendo sido contratado por este para preencher o papel de agrimensor. Devido à alta hora da chegada do protagonista, K dirige-se à estalagem, o único lugar com luz, procurando um quarto para pernoitar. É na estalagem que K é confrontado pela primeira vez com a burocracia com que terá de se debater ao longo de toda a narrativa, quando o filho de um castelão o confronta:

[...] Esta aldeia pertence ao castelo. Quem aqui vive ou pernoita vive ou pernoita, por assim dizer, no Castelo. Ninguém, portanto, o pode fazer sem uma autorização do Conde. O senhor, porém, não possui autorização, ou, pelo menos, não a exibiu

(Kafka, 1930, p. 9)

K pede ao jovem que ligue e confirme com o Castelo a sua posição. Por sua vez, a chancelaria desmente a contratação de um agrimensor, e K é acusado de mentir. Logo após a acusação, a chancelaria do Castelo volta a ligar para a estalagem, informando que o protagonista foi realmente contratado para a posição.

Esta pequena introdução do livro marca toda a acção do romance. Em primeiro lugar, a insegurança da situação de K, que será uma constante ao longo dos capítulos. Em segundo lugar, a anonimidade do Castelo, que transmite as suas ordens e considerações por meio de

---

<sup>25</sup> Em alemão, o título do livro seria “Das Schloss”, que carrega em si mesmo um duplo significado: por um lado “castelo”, por outro “cadeado” (O’Neil, 2004b, p. 674). Esta dupla designação não deixa de ser importante para perceber o sentimento por detrás do romance: um de clausura, de prisão constante que se enquadra em algumas interpretações como o paralelismo que Corbella Walter faz entre a figura do castelo e a figura do Panopticon, a prisão idealizada por Jeremy Bentham (Walter, 2007, página?). No entanto, no que toca ao absurdo, essa sensação de impossibilidade de fugir à própria condição não deixa de ser exponenciada por este duplo significado do título.

intermediários, que deturpam ou confundem a mensagem. Estas são as duas grandes condicionantes da história de K, e que marcam o início da sua demanda por uma situação justa, procurando a verdade encerrada no Castelo. No dia seguinte, K saberá que foi, ao que tudo parece, contratado erradamente. Sem certezas, K é colocado como funcionário da escola da aldeia, que será simultaneamente o seu alojamento, enquanto espera pela resposta definitiva sobre o seu caso.

Assim, estabelecidos os pontos iniciais da narrativa, K procura entre entrevistas com diferentes entidades ligadas ao Castelo, e conversas com os próprios habitantes da aldeia, um significado para a sua situação e sobretudo uma solução. No entanto, as informações que vai recolhendo dos diferentes contactos são contraditórias entre si e baseiam-se sobretudo em especulações. Sobre o Castelo ergue-se uma densa neblina de informação, sendo impossível conhecer a verdade sobre os procedimentos que se passam entre as suas paredes ou aceder fisicamente ao seu interior. Depressa, a rotina da pergunta e da resposta instaura-se em K, e o movimento de busca torna-se uma repetição constante. Nesse caos da demanda, o protagonista, paradoxalmente, começa a construir rotinas na aldeia, a edificação de uma vida, assente nos pilares da incerteza e, embora a sua demanda por penetrar no Castelo e obter as suas respostas seja ainda esteja constantemente presente na sua actividade, transmitem a K um conforto inconsciente. De certa forma, creio que a aceitação de Meursault face aos acontecimentos do dia-a-dia se reflecte nesta construção involuntária que K produz. À luz do Absurdo, é possível perceber que, realizando estas pequenas tarefas, construindo as pequenas comodidades sociais, K tenta evadir-se das grandes questões, cuja falta de resposta desmorona todas as suas construções.

Esta tentativa de se enraizar ganha peso com o desenvolvimento amoroso que K inicia com Frieda, a empregada da estalagem que deixa o seu trabalho para se tornar noiva de K e viver com ele na escola. Começam a vida numa situação precária. Apesar desta tentativa de construção, o perpétuo movimento que o impele a buscar as respostas do Castelo destrói inevitavelmente a relação de ambos. Frieda abandona K:

Não o posso suportar, mas também não o posso abandonar. Uma pessoa não pode dominar-se quando vê uma criança que ainda não sabe andar a arriscar-se a ir demasiado longe(...)

(Kafka, 1930, p. 270)

Como tal, nada resta a K senão continuar a sua demanda de respostas por parte do Castelo. O livro, apesar de teoricamente inacabado, fornece, na minha opinião, uma excelente conclusão de todo o tema: um episódio absolutamente trivial, uma discussão entre K e a estalajadeira sobre uma coisa tão banal como os vestidos que esta veste, que levam à expulsão de K para fora da pousada. O episódio surge, sem qualquer relevância para a sua demanda, apenas como mais uma dificuldade que K tem de enfrentar uma vez que está sem tecto. No entanto, sobre o seu objectivo, nada se resolve. K, na obra e para sempre, nunca chegará ao Castelo, e nunca poderá resolver as suas questões.

Há várias chaves interpretativas que se podem atribuir a *O Castelo*<sup>26</sup>. No entanto, o que nos interessa, sobretudo, é a questão que se prende com a busca de um significado para a vida, o significado que K tanto procura no Castelo. E apesar das inúmeras tentativas frustradas que enfrenta, sabemos que amanhã K tentará novamente encontrar o seu lugar, procurando atingir o seu objectivo e desvendar o seu propósito. No entanto, o trágico, o Absurdo, está precisamente contido no facto de nós, leitores, sabermos que K nunca chegará ao seu destino, nunca atingirá o interior do Castelo. Está-lhe vedado, como também a nós o propósito último nos está vedado, quer seja pela sua inexistência<sup>27</sup> quer seja por desígnio Divino. A questão é que o seu interior é para sempre silencioso.

Ao contrário de Meursault, que nos é dado a conhecer como um homem que caminha para a libertação, mas que não reconhece ainda os sintomas da sua maleita, K é, à partida, um homem em profunda revolta inútil. A sua busca é constante mas infrutífera. E a própria personagem tem noção disso. Por isso tenta construir, simultaneamente, uma vida naquele espaço<sup>28</sup>. Uma vida que sabe estar condenada ao fracasso porque K não sobrevive sem pelo menos se revoltar. Aceitar a derrota é aceitar a morte, é aceitar que nada tem sentido. Sem uma resposta do Castelo, por que haveria K de ficar na aldeia? E é por esse constante medo de

---

<sup>26</sup> As respostas propostas dividem-se em dois grandes ramos: por um lado uma resposta religiosa, por outro uma resposta psicológica. (Gray, 1956, p.1) Mesmo dentro destes ramos, as diversas interpretações possíveis digladiam-se entre si: Walter Benjamin defendia que apenas através dum conhecimento profundo das idiossincrasias judaicas era possível interpretar a obra de Kafka (*apud* Hawkins, 2003, p. 11) enquanto outros como Thomas Mann e Edwin Muir defendem que a sua procura é uma de redenção, uma busca do Divino (Panichas, 2004)

<sup>27</sup> A interpretação implícita na comparação com o Panopticon sugere que não há realmente ninguém a regular o Castelo e que é a imposição espacial e imponente que o próprio edifício ocupa que cria o medo e o respeito por parte da aldeia. Consequentemente, esta obedece como se todos os seus movimentos estivessem a ser observados por parte de quem habita o Castelo. (Walter, 2007)

<sup>28</sup> Como Panichas coloca no seu artigo, "Kafka's depiction of the 'victory of fiction over reality' must be seen as an integral element in the novel's plot. Simply put, K. is to be viewed as a 'stranger,' with a strange past, who now appears on the scene." (Panichas, 2004) K é sobretudo um "estrangeiro" não só aquelas paragens, mas a toda a realidade que o envolve, e que o domina.

a qualquer momento perceber que todo o seu esforço é em vão, que K aceita que Freida o deixe.

É necessário compreender como nos é transmitido o Absurdo ao longo da obra. Ao contrário de *O Estrangeiro*, *O Castelo* é relatado por um narrador passivo, que prende a sua atenção à história de K e nela se mantém. Os resultados práticos desta aplicação não diferem muito no foco de atenção que damos a Meursault, uma vez que não dispersa a sua atenção para nenhuma personagem paralela. Apesar da passividade do narrador em relação à acção, o tempo da personagem, ou seja, o acesso que nos é dado ao seu interior, continua presente, e revela-se novamente essencial para a compreensão do drama e sofrimento da mesma. A adjectivação das personagens, dos eventos ou dos próprios sentimentos de K apoiam-se na neutralidade que é associada ao narrador e ampliam o seu impacto sobre a personagem, que surge como vítima das circunstâncias. Esta adjectivação molda obrigatoriamente o nosso pensamento e torna-nos receptivos ao desespero e à inutilidade da demanda de K, mesmo que esses sentimentos e emoções não sejam totalmente evidentes. Desta forma, a caracterização das atitudes do protagonista, bem como a adjectivação das personagens que o rodeiam, continua a ser de extrema importância para a compreensão da sua luta contra as circunstâncias.

No entanto, é a própria premissa da obra que joga um papel de relevo na transmissão da sensação do Absurdo. Sobre o Castelo em si, várias são as interpretações disponíveis. No entanto, não é necessário interpretar o Castelo como sinal do divino, ou a eterna burocracia que o tecido social cria e que desvaloriza o indivíduo. O importante é ver o Castelo como ele se apresenta na narrativa: um local inacessível, inatingível, que para K representa a resposta, a ordem, a paz interior. O divórcio forçado entre K e o Castelo é, por natureza, um sintoma do Absurdo. E a busca de K, infrutífera, é a revolta inútil sobre esse Absurdo. Neste sentido, não é só no interior da personagem que procuramos os sinais da construção de uma obra Absurda, mas ao longo da própria construção da obra.

As regras do jogo são construídas para lá da personagem, e toda acção se resume a K. tentar compreender essas regras veladas, sentindo as suas consequências e lutando em vão contra elas. Assim, o tempo da acção joga um papel mais preponderante do que em *O Estrangeiro*, sem que no entanto abdique de uma construção da personagem que encaixa perfeitamente nos conceitos do desespero e Absurdo humano.

Podemos ainda falar de um terceiro factor determinante na transmissão da obra enquanto obra Absurda. O romance termina em plena acção, sem qualquer tipo de resolução.

Falando num possível “tempo da obra”, que utilizaremos para definir o tempo que começa com a narrativa e termina quando esta encerra o seu propósito, *O Castelo* é voluntariamente amputado da sua conclusão e prolonga-se indefinidamente no tempo. No entanto, para lá das margens do livro, sabemos que K continuará à procura das respostas encerradas no Castelo, e que estas, por sua vez, nunca chegarão. Neste sentido, indiferente ao próprio leitor, a acção continua e a sensação de impotência e de inutilidade da demanda de K é ampliada no leitor, conseguindo dessa forma, transmitir uma das principais características do Absurdo — a inutilidade da acção, face aos elementos na natureza.

### 3.3.3 Kirillov em *Os Possessos*<sup>29</sup>, de Fyodor Dostoiévski

Inspirado pelas diversas correntes políticas e ideológicas que nasciam na Rússia no final do século XIX e que o autor via como perigosas, inconsequentes e infundadas<sup>30</sup>, Dostoiévski escreve o seu romance *Os Possessos* como resposta e comentário ao dilema político e humano russo.

Até agora, temos analisado obras que possuem um protagonista central, o que nos permite focar a construção da personagem e apreensão do Absurdo de uma forma bastante directa. No entanto, a obra de Dostoiévski, pela sua construção estética, procura em simultâneo, um desenvolvimento aprofundado de várias personagens, que interagem livremente nas páginas do romance, ganhando relevo consoante a parte ideológica que se pretende abordar. Desta forma, não é possível falarmos de um protagonista *per se*, mas de personagens chave que são objecto de um desenvolvimento igualmente aprofundado.

Se até agora o Absurdo podia ser extraído da obra através da viagem de uma personagem em particular, em *Os Possessos* ele é transversal, sendo mais evidente em duas personagens, é certo, mas o suficiente para que a sua mensagem ecoe sobre as existências descritas no romance.

---

<sup>29</sup> O romance tem vários títulos dependendo da edição, sendo conhecido também como *Os Demónios*. No entanto, optei por usar a primeira tradução do título *Os Possessos* para facilitar o paralelismo com a adaptação feita por Camus.

<sup>30</sup> Dostoiévski escreve ao seu amigo Maikov, aquando do início da criação do romance: “like *Crime and Punishment* but even nearer to reality, even more urgent, and directly concerned with the most important contemporary question” (Bloom, 1988, p. 237). Como nota Bloom, nessa carta Dostoiévski desvenda o evento catalisador do processo de escrita: “when Dostoevsky read about that gang murder in the *Moscow Record* his mind’s eye was caught not by a bizarre and therefore very newsworthy incident but by the seed of a foul commonplace” (*idem*).

Sobre o romance, impõe-se uma breve introdução, ainda que não seja possível desenvolver com a mesma exactidão dos livros anteriormente citados devido à complexidade do enredo e à quantidade de personagens que nele figuram.

*Os Possessos* versa sobre uma pequena província rural russa onde vive Stepan Trofimovich, filósofo retirado e académico falhado, que sobrevive pelas graças de Varvara Stravrogin, figura de importante relevo na província, que o acolheu, primeiro como tutor do seu filho, Nikolai Stravrogin, e, passado o tempo da educação do filho, como uma figura que lhe poderia manter algum estatuto dentro da aldeia.

Pyotr Verkhovensky, filho de Stepan Trofimovich, anuncia o seu regresso a casa, e com este anúncio desencadeia-se uma série de acontecimentos. Pyotr regressa secretamente à aldeia com planos de instituir uma revolução através de um suposto movimento que Nikolai encabeça. Este, por seu lado, acede ao plano do seu amigo, sem no entanto ter interesse em estar ligado a essa suposta organização.

Pyotr reúne uma série de personagens que nos vão sendo dadas a conhecer no início do desenvolvimentos do romance, persuadindo-as a juntarem-se a um enorme movimento revolucionário, cujos membros, secretamente, não são mais do que ele próprio, e onde Nikolai, o suposto líder, joga apenas o papel de ídolo construído por Pyotr. A suposta liderança de Nikolai é precisamente a razão pela qual Shigalyov, Kirillov Virginsky e Shatov aderem ao movimento. No entanto, devido à fragilidade de toda a empreitada, Pyotr monta um complot para levar os restantes membros a matar Shatov com o objectivo de fortalecer o grupo através do crime. De forma a poder manter o segredo do verdadeiro assassino de Shatov dentro do grupo (intensificando assim a sensação de culpa e de união entre os participantes), Pyotr convence Kirillov, um nihilista que pretende morrer através do suicídio quando bem entender, a assumir a culpa da morte de Shatov, escrevendo no seu próprio bilhete de suicídio a confissão do crime. Kirillov acede ao pedido, e o grupo mata Shatov, na segurança da promessa de Kirillov. Porém, após o assassinato, Kirillov recusa-se veementemente a aceitar a culpa pela morte de Shatov. Perante o crime, segue-se uma perseguição policial aos culpados, sendo Pyotr o único que consegue escapar ileso. No culminar do livro, Nikolai, que se manteve à margem destas questões, numa tentativa de resolver e compreender a sua própria vida, atormentado pela culpa das mortes que lhe estão ligadas, mata-se.

Esta descrição não pretende nem pode fazer jus à obra. O complicado tecido de relações criadas por Dostoiévski torna extremamente difícil uma descrição breve. No entanto, é essencial para se poder ter uma pequena noção da densa trama que constitui o romance. Simultaneamente, chama a atenção para duas personagens que se destacam e são exemplos de dois extremos opostos da questão do Absurdo — Kirillov e Nikolai. O primeiro será particularmente importante para a análise através das artes tidas em consideração no âmbito desta dissertação, pois será a personagem que estará presente nos três tipos de expressão, quando o romance é adaptado para palco com a versão de *Os Possessos* de Albert Camus, e mais tarde, pela mão de Jean-Luc Godard, encontra o seu lugar no cinema com *A Maoísta*.

É necessário compreender que ambas as personagens são consumidas pelo desespero, mas em graus diferentes: Kirillov encontrou a sua libertação e matar-se-á por isso. Nikolai, face ao desespero da vida, cometeu todos os crimes que lhe surgiram em capricho, conhecendo a nulidade do julgamento e a eterna inocência. Apesar disso, corroído pela culpa, enforca-se. Kirillov é um Engenheiro Estrutural, que vê no suicídio uma saída lógica da vida, numa atitude de insubordinação contra o Absurdo de que se reveste a existência, e que, através da sua morte, afirmará a sua liberdade. Camus escreve sobre Kirillov:

(...) é pois uma personagem absurda. (...) Acrescenta, com efeito, à sua lógica mortal uma ambição extraordinária, que dá à personagem toda a sua perspectiva: quer matar-se para se tornar deus. [...] Tornar-se deus é somente ser livre nesta terra, não servir um ser imortal. É sobretudo, bem entendido, tirar todas as consequências dessa dolorosa independência.

(Camus, 1942a, pp. 131 - 132)

No entanto, destaca-se um ponto na condição da personagem. Se conquista a liberdade neste mundo por que há-de tirar a sua própria vida? A resposta de Kirillov está precisamente vincada na natureza ilusória do homem que, apesar de todas as evidências possui ainda uma enorme dose de esperança e fé. Através do seu acto, Kirillov pretende despertar os homens. “Sou infeliz porque sou obrigado a afirmar a minha liberdade.”(apud Camus, 1942a, p. 133)<sup>31</sup>

Se, como Camus ressalva no seu livro, Dostoiévski é um romancista existencial e não Absurdo, assumindo que também o autor dá o salto de fé, Kirillov é obrigatoriamente uma personagem Absurda consumada, que conhece os contornos da sua situação e compreende

<sup>31</sup> Harold Bloom resume muito sucintamente esta relação: “Suicide for this reason—to free mankind of the consoling yet imprisoning fictions of religion—is the highest expression of self-will, a perfectly free action, a divine gesture. The man who kills himself thus becomes god. More exactly, he becomes man-god as opposed to Godman who is the Christ of Christianity” (Bloom, 1988, p. 264).

perfeitamente os moldes da sua liberdade, levando-a no entanto às últimas consequências, não por desespero, mas para imitar o sacrifício de Cristo pelos homens, no sentido em que se mata para que os que o rodeiam possam conhecer a verdade.

De todas as personagens apresentadas no romance, Kirillov é sem dúvida o que mantém a sua postura mais fria, calma e racional. Todo o emaranhado de personagens que Dostoiévski constrói em *Os Possessos* possui os seus dramas, e, pelo choque entre cada pecado e objectivo pessoal, surge a narrativa. No entanto, Kirillov mantém-se à margem desses problemas, pois sabe da futilidade dos mesmos face à verdade absoluta que é o Absurdo. Este distanciamento em relação à realidade, e a sua observação fria, pouco emocional diante dos problemas, já o vimos antes em Meursault, embora, nesse caso, fosse por sentir o Absurdo, e não compreender as suas consequências.

Por contraste, apenas uma outra personagem consegue ter o desprendimento que Kirillov apresenta sobre os problemas dos outros: Nikolai. É precisamente pelo contacto do primeiro com o segundo, na sua viagem à América, que Kirillov compreende os contornos do mundo Absurdo. No entanto, se este os entende e deles tira a conclusão do suicídio altruísta, a visão do Absurdo de Nikolai transborda para lá da sua aceitação. Os seus actos inconsequentes — de cortejar a mulher do presidente da câmara, e de morder a orelha do mesmo — são os primeiros indícios de um homem que sabe que a sua acção, em última instância é inútil. À medida que nos adensamos no romance, percebemos que Nikolai esconde vários segredos tenebrosos que o corroem: seduziu uma rapariga de 14 anos<sup>32</sup> e levou-a ao suicídio. Casou com a irmã do senhorio de Kirillov, uma mulher mentalmente afectada, possuidora de uma enorme ingenuidade infantil e de uma enorme fragilidade. No entanto, Nikolai passou uma enorme parte da sua vida fugido dos dois, abandonando a mulher com o irmão que a maltratava fisicamente. Estes crimes são cometidos pela profunda indiferença que Nikolai possui relativamente à sua própria vida. Creio que a personagem tem perfeita noção da inutilidade da existência, e a sua revolta revela-se nos seus devaneios loucos e desesperados, culminando na contratação de um mercenário para matar a mulher e o cunhado.

No entanto, o facto de face à indiferença da natureza, tudo ser permitido, não consegue apagar a culpa no interior de Nikolai, que vive profundamente assombrado pelos seus erros,

---

<sup>32</sup> O capítulo onde Nikolai confessa o seu crime foi, durante anos, censurado, ao ponto de Dostoiévski nunca ter visto o seu livro com a inclusão do capítulo em questão. Assim, o autor foi forçado a reescrever o incidente de forma a transmiti-lo de uma forma implícita, mas nunca com o pormenor com que havia inicialmente abordado a questão (cf. Frank, Petruszewicz, 2010, 623) No entanto, essa conspurcação tenebrosa por parte de Nikolai é indispensável para a total compreensão do peso da sua culpa e atormentou Dostoiévski durante toda a escrita do romance.

acabando por ceder, enforcando-se. O contraste entre as duas respostas face a um mesmo problema é extremamente revelador do Absurdo. Nikolai não resiste a essa realidade, enquanto Kirillov faz dela a sua missão.

Será necessário, para terminar a análise, determo-nos, como nos pontos anteriores, sobre algumas características formais da obra. A acção é descrita por um narrador activo, Anton Grigoreiev, sendo que esta personagem não joga um papel determinante na história, muito pelo contrário: o seu papel acaba por ser o de confidente e companheiro da grande maioria das personagens, alguém que tem um ponto de visão privilegiado sobre todos os acontecimentos. É a sua descrição que nos permite aceder ao interior das personagens e portanto delas retirar informação que não está contida nem nos actos nem nas palavras. Os juízos que Grigoreiev tece sobre os acontecimentos e sobre as personalidades, e a que nós temos acesso, são validados, novamente, pela ligação de confiança que se estabelece entre o leitor e o narrador, sendo necessário tomar os seus juízos como válidos e correctos.<sup>33</sup> É certo que este tipo de intervenções não tem a mesma preponderância que teve no livro *O Estrangeiro*, por exemplo, sem que no entanto deixe de ser essencial para a compreensão das personagens. Temos assim acesso de uma forma indirecta ao tempo da personagem.

Para finalizar esta análise, creio ser importante destacar que, na minha opinião, embora o Absurdo seja sobretudo acessível através de Nikolai e Kirillov, toda a acção é em si profundamente Absurda: uma série de eventos que resultam no caos, mas que perdem todo o significado pelas motivações e tramas que se desenrolam na acção. Não há causa nobre, porque a natureza do homem é essencialmente desesperada e desamparada face à natureza.

### 3.3.4 As conclusões na literatura

Observando cuidadosamente os traços das personagens destacadas, é possível perceber que a sua construção e impacto na obra são determinantes para a veiculação do sentimento Absurdo. As quatro personagens exibem um comportamento semelhante e o desespero de Meursault pode equiparar-se ao de Nikolai. Do mesmo modo, a aceitação e compreensão da condição Absurda que o primeiro exhibe no final da obra ecoa nas acções de Kirillov. Nesse

---

<sup>33</sup> Sobre este assunto, Harold Bloom descreve a importância sumária que o narrador joga na narrativa, sobretudo em casos onde este não estaria presente na narrativa: “From what ‘point of view’ and in which ‘respect’? We are never told. Furthermore, unthinkable to whom and envisageable by whom? The chronicler wasn’t present at the incident. As with large tracts of *The Possessed* this is in effect third-person narrative, recalling the notebook assurance that whether “my” story is based on hard facts or has simply been made up, it is all “true” (Bloom, 1988, p.257-258).

sentido, todas as narrativas analisadas dependem da personagem como o único veículo da transmissão do pensamento Absurdo, sendo que, de todas, será *O Castelo* que, pelo seu carácter inacabado e pela imposição da imagem do castelo sobre K, destoará das restantes obras, mas não o suficiente para se poder dizer que a narrativa se sobrepõe à personagem.

No entanto, é preciso ter em atenção e destacar as ferramentas que o meio possui para que se possa veicular a mensagem. Nesse sentido, o narrador assume um papel fundamental para a compreensão e apreensão da personagem, pois permite-nos aceder a uma dimensão da mesma que não pertence a um tempo da acção, mas a um tempo interior. No caso de *O Estrangeiro*, o narrador na primeira pessoa possibilita uma experiência directa dos sentimentos e pensamentos da personagem, que se torna na base da construção e transmissão da personagem e, por consequência, do Absurdo. Por outro lado, em *O Castelo*, é através de um narrador subjectivo que recorre à adjectivação e ao comentário para nos dar a conhecer K e o seu desespero. Finalmente, com o livro de Dostoiévski é através de uma personagem secundária que vamos conhecendo as personagens da trama. É através do seu ponto de vista que é analisada a postura de Kirillov, ou de Nikolai, para além das palavras dos mesmos. Mas mesmo através das palavras de um narrador presente na acção, que não os personagens principais, o tempo interior de cada um deles é-nos dado a conhecer por considerações tecidas pelo narrador.

Esta possibilidade concedida pelo narrador é apenas possível pela relação subconsciente que existe entre o narrador e o leitor. Este parte do princípio de que as informações que o narrador lhe permite saber vão ao encontro da verdade da obra, a voz do autor personificada sobre uma personagem, esteja esta presente ou ausente, se longue em descrições ou se restrinja a adjectivar as acções.

Assim, é possível aceitar o narrador como a peça fundamental na transmissão do conteúdo da obra, e por consequência, do Absurdo, pelo acesso que este nos dá ao tempo interior da personagem.

No entanto, passando da literatura para o teatro, o papel que o narrador possui, quando existente, é de uma ordem diferente, sendo portanto necessário compreender se a personagem joga o mesmo papel na transmissão do Absurdo quando não auxiliado pelos artificios da narração.

### 3.4 O teatro e o Absurdo

Na minha opinião, enquanto manifestação artística, o teatro move-se espacial e temporalmente em esferas diferentes das associadas à literatura. De uma forma prática, a peça está contida num determinado espaço e num determinado tempo, vivendo da representação dos actores dentro dos trâmites estabelecidos, e ainda da cenografia concebida para a peça. Toda esta edificação temporal e espacial vai buscar ao texto original da peça as suas indicações e postulados, mas o texto que descreve a peça, em si, não é teatro.

Uma das diferenças temporais mais significativas entre o teatro e a literatura prende-se com o tempo da apreensão da obra. Enquanto o leitor de um romance pode reler, parar para pensar sobre o que leu, recontextualizar à luz de novas informações que lhe são transmitidas ao longo do livro, o espectador da peça vê-se privado dessas facilidades para a compreensão da obra. Esta, pelo seu carácter único e irrepetível, flui para lá da mão do receptor da obra, o que aumenta a necessidade de concisão na transmissão da mensagem da mesma.

Na vasta tradição teatral ocidental, Martin Esslin cunhou o tema “Teatro do Absurdo” para designar o trabalho de alguns autores cujas peças se apoiavam directamente nesta temática. Embora os autores abrangidos por Esslin possam divergir estilisticamente nas suas abordagens ao palco, todos eles partilham da influência comum dos existencialistas e, em última instância, da noção de Absurdo cunhada por Camus, aplicando, de de uma forma ou de outra os meios disponíveis no léxico teatral para tornar realidade a definição que o autor nos dá de uma obra artística Absurda.

Da panóplia de autores possíveis de abordar, escolhi Ionesco e Beckett, com as peças *Rhinoceros* e *À espera de Godot* respectivamente, pelas diferentes abordagens que ambos aplicam propõem na sua construção teatral, mas que, no fundo, confluem para a mesma mensagem. Analisando duas peças tão drasticamente diferentes na forma como abordam o palco, será possível percebermos quais os pontos basilares que partilham e que ferramentas utilizam para transmitirem a mesma mensagem de fundo.

No entanto, antes de nos debruçarmos sobre essas peças, será necessário perceber como Albert Camus adapta *Os Possessos* de Dostoiévski para palco. Analisando esta transposição pela mão do autor de referência sobre o Absurdo, será possível começarmos a compreender as limitações do teatro face à literatura, e que mais-valia possui em si mesmo. Mais tarde, quando abordarmos o cinema, perceberemos que a abordagem da personagem tem

de se aproximar mais a esta forma de expressão artística do que à construção da personagem no romance.

### 3.4.1 A adaptação de *Os Possessos* para o palco

Numa entrevista a um canal britânico<sup>34</sup>, Camus define a sua peça como uma adaptação literal da obra de Dostoiévski revelando ter tentado preservar todos os acontecimentos que tomam lugar na obra, de uma forma sequencial. No entanto, pela análise realizada anteriormente, foi possível compreender a importância de Anton Griogoreiev, o narrador que nos permitia aceder à trama e às personagens. Se, de facto a peça se desenrola sequencialmente, recorre a alguns artifícios para compensar a falta de um narrador activo, que, embora exista na peça, não pode exercer a mesma profundidade de análise que é oferecida no romance. Como exemplo dos artifícios utilizados para conseguir manter a estrutura e o tema da peça podemos destacar a primeira cena do primeiro acto.

Anton Grigoreiev, o narrador da peça, introduz a primeira cena reduzindo ao essencial a história de Stepan Verkhovensky. Para que este efeito seja produzido, a personagem dirige-se directamente ao público, fazendo a introdução da acção. Esta redução ao essencial salta diversos acontecimentos e considerações sobre os mesmos, que inevitavelmente caracterizariam a personagem de Stepan, reduzindo assim o grau de identificação com a personagem e o seu intuito. Simultaneamente, ao ler o romance, a palavra do narrador surgia como a forma de possibilitar o desenvolvimento da acção, e implicava, necessariamente, uma confiança cega nas palavras que iam sendo descritas ao longo da narrativa. No palco, o papel do narrador tomado por uma das personagens não partilha da mesma ligação com o público.

Não é essencial ao teatro essa descrição realizada pelo narrador, uma vez que a acção é visual e não escrita. No romance, a criação mental da cena está a cargo do leitor, que se apoia na sua própria bagagem para poder dar vida às palavras, através das suas próprias associações mentais. Simbolicamente, o teatro apresenta os conceitos materializados, e o nível de interacção e associação mental que esta tradução implica é de uma natureza diferente, que pressupõe uma aproximação diferente à personagem. Assim, Anton, que se aproxima à boca de cena, não tem a mesma credibilidade, porque agora, feito carne e osso, feito imagem concreta e palpável, padece das associações mentais que imediatamente assolam o receptor da

---

<sup>34</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=6JCtY3CAIME>

obra, atribuindo uma imagem ao conceito de narrador e pondo reticências à confiança nas suas palavras. Tal confiança era obrigatória na literatura.

A primeira cena esforça-se por cobrir essas lacunas, apresentando as personagens sentadas no salão, e discutindo entre elas. E é precisamente no diálogo entre as personagens em palco que Camus tenta transmitir a informação que a narração inicial omite. No entanto, o mesmo problema coloca-se numa fase tão inicial da peça. A veracidade que reveste os factos constatados pelas personagens é colocada em perspectiva pela sua presença física. Simultaneamente, utilizando o diálogo como forma de transmitir informação sobre a esfera interior das personagens presentes e ausentes, negligencia a tendência visual da peça e prejudica a transmissão dessas particularidades.

O mesmo se passa então com Kirillov. A personagem, que embora no romance seja responsável, ela própria, por tecer grande parte das afirmações que o caracterizam, está livre agora na peça de qualquer escrutínio interior por parte do narrador. Este, por seu lado, não pode colmatar a necessidade do julgamento produzido no romance, tornando a presença de Kirillov confusa e até determinado ponto ineficaz na tradução do sentimento Absurdo. Esta ineficiência está directamente ligada a um pormenor extremamente importante: a duração da própria peça. Como já foi destacado, o movimento contínuo temporal que está associado naturalmente à manifestação teatral impede a mesma facilidade de reflexão por parte do receptor da obra, que se poderia observar no romance.

Assim, uma peça desta complexidade, que recorre ao texto e às descrições que as personagens tecem umas das outras, perderá impacto na transmissão da mensagem, uma vez que o espectador apenas conseguirá assimilar parte da informação representada no palco. A complexidade que está patente no romance de Dostoiévski recorre a uma densa trama entre as personagens, com eventos paralelos à acção principal e detalhes extremamente importantes para a narrativa que estão contidos na construção da personagem. Camus, tentando capturar todos esses detalhes, constrói uma peça literária, mas falha na sua adequação ao palco.

Nesse sentido, a peça recorrendo a elementos que não lhe são naturais (e por naturais entenda-se baseado puramente na acção e na representação), inserindo texto propositadamente descritivo e um recurso escasso a um narrador, consegue realmente transportar os acontecimentos de uma forma de expressão artística para a outra, mas peca no sentido em que não se torna um veículo eficaz na tradução da mensagem subjacente à intenção do livro, fragilizando, pela falta de identificação com a personagem, o impacto que esta poderia ter no espectador.

Martin Esslin escreve sobre a abordagem de Camus e Sartre ao palco:

(...)these writers differ from the dramatists of the Absurd in a important respect: they present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theater of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.(...) In some senses, the *theater* of Sartre and Camus is less adequate as an expression of the *philosophy* of Sartre and Camus - in artistic, as distinct from philosophic, terms - than the Theater of the Absurd.

(Esslin, 1961, p. 24)

Martin Esslin fala da necessidade de ajustar a forma ao tema, de maneira a não só conseguir transmitir este último, mas criar uma obra que o incorpore em si própria. Nesse sentido, Esslin propõe uma abordagem ao que o próprio Camus revela como sendo uma obra Absurda — que deve ser sentida, para lá de ser compreendida. No entanto, depois de termos percebido como se executou a adaptação de *Os Possessos*, é possível compreendermos que pelo denso racionalismo ligado à trama e às personagens, a mensagem em palco dissolve-se na acção, tornando-se ineficaz.

Quando Esslin fala da estreia de *À Espera de Godot* na prisão de S. Quentin diz que os prisioneiros compreenderam perfeitamente o tema da peça, muito mais do que os homens habituados à frequente presença em salas de teatro, e destaca na construção da peça a sua transmissão não só racional mas sobretudo emocional que permite essa identificação, e por consequência essa compreensão (*Idem*, pp. 20-21)

Antes porém de analisar uma obra tão radicalmente oposta como *À espera de Godot*, creio ser necessário abordar uma peça que estabelece um meio termo entre os dois extremos; nesse sentido, abordaremos *Rhinoceros* de Eugene Ionesco.

### 3.4.2 Berenger em *Rhinoceros* de Eugene Ionesco

Escrita em 1959 por Eugene Ionesco, a peça *Rhinoceros*, tem como pano de fundo uma enorme crítica política aos extremismo ideológicos que se observavam no panorama europeu<sup>35</sup>. No entanto, essa reflexão obriga a colocar em perspectiva o lugar do ser humano face à atribulada sociedade política, colocando em causa, em última instância, o sentido da existência humana.

*Rhinoceros* apresenta-nos a história de Berenger, um jovem um pouco desleixado e com um ligeiro problema de alcoolismo. Na manhã em que a peça começa, a personagem principal encontra-se com Jean num café. Jean é o oposto de Berenger, orgulhoso, apumado e meticuloso. Embora ambos tivessem ficado de se encontrar no café sob o pretexto de uma reunião, Jean irritado pelo atraso do amigo, dedica todo o tempo do encontro a fazer reparos sobre a aparência e os hábitos de Berenger. No entanto a discussão é interrompida quando se ouve o som de um enorme animal a atravessar o espaço. Jean levanta-se, aponta para o suposto animal e exclama “Oh! Um rinoceronte” (Ionesco, 1959, p. 8). Toda a praça o acompanha no espanto, e várias vozes gritam diferentes nomes do bicho. Rebenta então uma discussão sobre a natureza do animal: de onde vem, que espécie seria, ou se seria realmente um rinoceronte.

A praça é novamente invadida pelo invisível animal, que desta feita atropela fatalmente um gato. Agora, os efeitos do bicho são visíveis, e portanto inegáveis, embora surja de novo uma discussão entre a massa presente na praça se o animal seria o mesmo, se seria um rinoceronte asiático ou africano, visto que teria apenas um corno e o outro dois, embora surgisse também a discussão de qual seria qual. Assente fica, no entanto, que, fosse como fosse, tais animais não seriam tolerados.

No segundo acto, Berenger chega ao escritório onde trabalha, num jornal responsável pelas publicações legais. Dudard e Botard, dois colegas de trabalho discutem apaixonadamente sobre a questão dos rinocerontes, incitada por Daisy (outra empregada) e pelo chefe da redacção, Mr. Papillon. Botard crê que tudo não passa de uma fabricação, enquanto Dudard sustenta a possibilidade do acontecimento. O chefe da redacção chama a

---

<sup>35</sup> O’Neil chama atenção para a primeira vez que Ionesco utiliza a palavra “rhinoceros”: “He hated the pro-Nazi political climate in Romania, and in his diaries from this period, it is apparent how alone Ionesco felt in his beliefs. It is also here that he first uses the word *rhinoceros* in relation to those who were converting to the political ideology” (O’Neil, 2004b, p. 621)

atenção para o episódio do gato morto por um rinoceronte na praça. Dudard, o mais calmo e racional, concorda com o depoimento, mesmo não tendo visto, enquanto Botard, reaccionário por natureza discorda:

Botard: Does it concern a male cat or a female? What breed was it? And what colour? The colour bar is something I feel strongly about. I hate it.

Papillon: What has the colour bar to do with it, Mr. Botard? It's quite beside the point.

Botard: Please forgive me, Mr. Papillon. But you can't deny the colour problem is one of the great stumbling blocks of our time.

(Ionesco, 1959, p. 40)<sup>36</sup>

A esposa de um dos empregados que havia faltado nesse dia, Mr. Boeuf, entra esbaforida no escritório, dando notícias de que seu marido sucumbira a uma doença, e que voltaria apenas na sexta feira, quando se sentisse melhor. Quando lhe perguntam a razão da correria, ela responde que foi perseguida desde casa por um rinoceronte que a esperava agora no andar de baixo. Todos correm para ver o animal, que reconhecem como sendo Mr. Boeuf transformado em rinoceronte.

Apesar de ver o animal com os seus próprios olhos, Botard afirma obstinadamente que não acredita numa doença maciça, apesar dos incontáveis casos que vão chegando por telefone de homens que se transformam em rinocerontes. Decidem no entanto fechar o jornal mais cedo e ir para casa, já que a escada havia sido destruída pelo rinoceronte, e os bombeiros haviam sido chamados ao local para resgatar os trabalhadores.

Berenger decide passar por casa de Jean para se desculpar pelo sucedido nessa manhã. No entanto, chegado a casa do amigo, encontra-o doente de cama. Ambos discutem sobre os estranhos acontecimentos na praça, e Jean, que inicialmente se opõe aos rinocerontes, vai gradualmente, e à medida que a sua voz começa a ficar mais áspera e a sua pele mais verde, assumindo uma postura a favor dos animais, culminando numa total aceitação, quando ele próprio se transforma num rinoceronte e carrega sobre Berenger, que o tranca na casa de banho. Perseguido pela casa, o protagonista tenta fugir, mas os vizinhos de Jean transformam-se também em rinocerontes. Berenger carrega contra uma parede traseira da casa, conseguindo deitá-la abaixo e foge, terminando assim o acto.

---

<sup>36</sup> Na impossibilidade de poder consultar a versão original francesa, optei por incluir a citação em inglês, uma vez que foi a versão possível de consultar.

No terceiro acto, encontramos Berenger sozinho no seu apartamento. Dudard chega para saber se Berenger está bem e ambos discutem a situação. Assustado com a possibilidade de se estar a transformar num rinoceronte, Berenger pergunta várias vezes ao longo da conversa se Dudard nota algo de diferente nele. Este, no entanto, acredita que a transformação dos homens em animais é uma decisão voluntária e que deveriam aceitar a nova condição do mundo. Daisy entra no apartamento e conta aos presentes que Botard é agora um rinoceronte. À medida que a conversa sobre o estado de sítio se processa, Berenger e Dudard disputam o coração de Daisy, que por sua vez escolhe o protagonista. Consequentemente, Dudard despede-se e sai do apartamento, juntando-se aos rinocerontes. Daisy e Berenger são agora os últimos humanos no planeta. Nos momentos finais da peça, ambos vivem uma vida de casal com todas as suas nuances, passando pelos altos e baixos característicos de uma relação amorosa comprimida naqueles minutos. No entanto, com o aumento do barulho lá fora, do som das patas dos pesados animais, dos seus urros, e o tremer constante do chão, Daisy cede perante a pressão e junta-se aos animais do exterior, deixando Berenger sozinho. Este por seu lado, sendo o último homem na terra, passa por um processo de solilóquio existencial, culminando numa tentativa de se juntar aos rinocerontes, tentando imitar os seus urros e os seus movimentos, mas em vão. Decide então, apesar de tudo, enfrentar o mundo inteiro, que é agora totalmente composto por rinocerontes.

Ionesco é o primeiro dos dois autores analisados que pertence ao movimento definido por Marin Esslin como “Teatro do Absurdo”, e é patente a divergência que existe entre esta peça e a anterior.

*Rhinoceros* debruça-se também sobre a política como *leitmotif*, ainda que mascarada<sup>37</sup> de uma forma menos assumida do que na peça adaptada por Camus. No entanto, a forma como formalmente a peça é construída marca precisamente o ponto de ruptura com as obras analisadas até agora<sup>38</sup>. A personagem Berenger é construída de uma forma muito menos aprofundada do que as que nos são apresentadas em *Os Possessos*. É bastante maleável a nível de reacções e de posturas, um homem que se deixa levar ao sabor dos acontecimentos, um pouco como Meursault. McTeague escreve :

---

<sup>37</sup> A diferença entre o rinoceronte asiático ou africano está nas ideologias totalitárias de extrema direita e de extrema esquerda; uma tem um corno, outra dois, mas ambas são apenas rinocerontes.

<sup>38</sup> Embora, na minha opinião, se possa estabelecer um certo paralelismo com a obra de Kafka, uma vez que também aqui a acção esmaga o indivíduo. Este responde em função de elementos que lhe são externos.

The characters in Ionesco's theater are devoid of psychology and the myriad motives that determine behavior. He speaks to the actor:

‘Avoid psychology or rather give it a metaphysical dimension. Drama lies in extreme exaggeration of the feelings, an exaggeration that dislocates flat everyday reality. Dislocation, disarticulation of language too.

Moreover, if the actors embarrassed me by not seeming natural enough, perhaps it was because they also were, or tried to be, too natural: by trying not to be, perhaps they will still appear natural, but in a different way. They must not be afraid of not being natural.’

(McTeague, 1994, p. 60)

No entanto, uma vez que não temos acesso ao interior de Berenger, essa suas atitudes, comportamentos e posturas são-nos dadas de duas formas — por um lado através da sua interacção com as outras personagens, por outro a sua insignificância quando as grandes discussões sobre os rinocerontes acontecem.

O grande avanço do teatro de Ionesco está precisamente no *mise-en-scène* de toda a peça: aqui é a acção que toma o protagonismo, assumindo uma realidade inverosímil, mas se desenrola de uma forma concreta e real em cima do palco. E nessa situação, a personagem limita-se a reagir, impotente perante os acontecimentos que se desenrolam.

Ionesco procura desenvolver uma nova abordagem que não recorra a elementos que não sejam absolutamente teatrais. McTeague cita Ionesco:

Ionesco felt that the theatre could achieve its renewal only through its own unique idiom, through heightened exaggeration of its own unique effects:

So if the essence of the theatre lay in magnifying its effects, they had to be magnified still further, underlined and stressed to the maximum. To push drama out of that intermediate zone where it is neither theatre nor literature is to restore it to its natural frontiers. It was not for me to conceal the devices of the theatre, but rather make them still more evident, deliberately obvious, goall-out for caricature and the grotesque, way beyond the pale irony of witty drawing-room comedies. No drawing-room comedies, but farce, the extreme exaggeration of parody. Humor, yes, but using the methods of burlesque. Comic effects that are firm, broad and outrageous. No dramatic comedies either. But back to the unendurable. Everything raised to paroxysm, where the

source of tragedy lies. A theatre of violence: violently comic, violently dramatic.

(McTeague, 1988, p 59)

Creio que este extremar da forma teatral cria a possibilidade de resolver precisamente a inacessibilidade ao interior da personagem, aos seus sentimentos e pensamentos. Ao criar a obra visando os conceitos do Absurdo como o sub-texto que sustenta todas as restantes reflexões Ionesco constrói a acção de forma a sustentar a personagem. O resultado visual da última cena, a revolta da personagem contra um mundo de rinocerontes, é, no fundo, o absurdo em palco: um homem solitário contra uma realidade que lhe é inacessível (as cabeças de Rinoceronte, e os sons ensurdecedores que inundam a encenação) e sobre a qual não tem qualquer importância quer a sua presença quer a sua acção.

Assim, a personagem joga um duplo papel. Por um lado, as personagens de Ionesco acabam por ser receptáculos dentro da peça, “framework”<sup>39</sup>, como McTeague resume. As conversas entre as elas são revestidas de uma natureza cómica quase um *nonsense* deliberado, durante grande parte do tempo, e mesmo quando os temas são mais sérios e as metáforas se aproximam do seu verdadeiro significado, a grande variedade de posturas exibida pelas personagens acaba por reflectir a própria instabilidade humana. Por outro lado, é sempre sobre o homem que se debruça a peça. Por outras palavras, apesar de todas as lacunas na construção formal da personagem, toda a acção tem como centro a sua presença.

Ionesco, não utilizando os artificios da literatura que nos poderiam dar a conhecer interiormente a personagem, opta pois por colocar tudo em palco, visível através do absurdo da acção, criando uma situação em que as personagens são obrigadas a reagir e, impossibilitadas de poder alterar a situação, resignam-se no seu destino. Mesmo quando Berenger é o último homem na terra, a sua acção é na verdade uma resignação. Não podendo juntar-se à manada, só lhe resta lutar contra ela, porque é esse o seu dever. Desta forma, é-nos introduzida uma nova noção da transmissão do Absurdo, em que a acção toma um papel fundamental na facultação da mensagem, sendo que a personagem não é ultrapassada em

---

<sup>39</sup> “(...) the actor in Ionesco’s theater is presented with a character that is a mere framework, which the actor must fill out. The fact that Ionesco’s characters are devoid of life and humanity prohibits the actor’s attempt to identify conventionally with the role.” (McTeague, 1988, p59)

importância, uma vez que é sobre ela que a realidade se impõe, mas não necessita de um aprofundamento interior que nos transmita esse divórcio entre a realidade e o homem. Esse divórcio é-nos mostrado sobre a forma de acção e na forma como esta se separa do indivíduo.

### 3.4.3 Vladimir e Estragon em *À espera de Godot* por Samuel Beckett

*À espera de Godot*, peça escrita por Samuel Beckett em 1953, dá-nos a conhecer a história de dois vagabundos, Vladimir e Estragon, que se encontram num espaço despido e árido. Ambos esperam uma terceira figura, Godot<sup>40</sup>, que lhes disse que chegaria nesse dia àquele local. Ficarão à espera daquela figura em vão, durante todo o dia, até que uma criança os virá informar de que Godot não poderá comparecer, mas que virá no dia seguinte.

O primeiro acto representa o primeiro dia inteiro de espera. Ambos os vagabundos levam uma vida miserável: Estragon é espancado com regularidade por personagens que nunca conheceremos e tem os pés inchados, de tal forma que não consegue tirar a bota que tem calçada. Enquanto esperam por Godot, o tempo é preenchido com conversas banais, quase loucas: falam do tempo, falam de Godot e da razão porque o esperam, contemplam o suicídio na única árvore presente em palco, mas desistem da ideia porque o ramo poderia partir com o peso de um deles e o outro ficaria sozinho. A meio do acto, duas figuras interrompem a troca de ideias entre os dois vagabundos: Lucky, um homem preso por uma corda, e Pozzo, o mestre de Lucky que carrega a trela improvisada.

Confundindo inicialmente Pozzo com Godot, inicia-se um diálogo entre os vagabundos e o mestre de Lucky. A conversa rapidamente se centra na estranha condição voluntária a que Lucky se submete. Vladimir opõe-se ao tratamento cruel que transforma um homem num animal. Pozzo, por seu lado, argumenta que a sua posição é completamente voluntária. Ao longo da conversa que se desenrola para passar o tempo, esperando por Godot, Pozzo, que conduz a conversa, vai passando por diversos estados de espírito e Lucky faz um truque a comando do seu dono: pensa. Quando Lucky debita os seus pensamentos, de ordem existencialista, as outras três personagens vão tentando calá-lo.

Pozzo e Lucky seguem o seu caminho até à cidade mais próxima para vender Lucky quando o dia se começa a pôr. A promessa do final da espera anima Estragon e Vladimir. No

---

<sup>40</sup> “When Alan Schneider, who was to direct the first American production of *Waiting for Godot*, asked Beckett who or what was meant by Godot, he received the answer, “If I knew, I would have said so in the play”” (Esslin, 1961, p. 44)

entanto, uma criança chega ao palco para informar as duas personagens que Godot não poderá comparecer nesse dia, mas que virá no seguinte à mesma hora, ao mesmo local. Finda o primeiro acto.

O segundo acto, no entanto, embora forneça alguns tópicos ligeiramente diferentes nas conversas de ambas as personagens, não difere do primeiro e marca o sentimento de repetição constante da vida de Vladimir e Estragon. Ambos estão confusos sobre o que se passara no dia anterior, seja na ordem dos eventos, seja dos eventos em si. Lucky e Pozzo também aparecem neste acto; desta feita, Pozzo está cego e depende de Lucky para andar.

Godot, nunca chegará, e ambos os vagabundos esperarão eternamente por ele. É a esperança que lhes dá um propósito.

A peça é, em toda a sua construção uma ode ao Absurdo da existência. Voltamos a assistir a uma imposição da realidade sobre as personagens, embora neste caso a circunstância imposta seja a única fonte de esperança para as mesmas. Assim sendo, na ausência de acção, o pensamento das duas personagens corre livremente, saltando de um assunto para outro para aniquilar os silêncios, que obrigariam as personagens a reflectir sobre a sua triste existência e a inutilidade da sua vida.

Beckett Wrote in his essay about Proust that time is the “poisonous” condition we are born to, constantly changing us without our knowing, finally killing us without our assent. As Esslin points out in his book *The theater of the Absurd*, “It is in the act of waiting that we experience the flow of time in its purest, most evident form. If we are active, we tend to forget the passage of time, we pass the time, but if we are merely passively waiting, we are confronted with the action of time itself”

(Yuehua, 2007)

Por isso Vladimir entra em pânico quando Estragon adormece, e é também a razão que os leva a tentarem calar Lucky quando este começa a pensar. Sentir o tempo é sentir a morte e é relativizar a própria existência em contraste com o mundo.

Godot é para sempre o símbolo da esperança daquelas personagens, e o acto de espera impõe aos dois homens uma rotina, um propósito, sem o qual o amanhã não faria sentido, mas que apesar disso, não valoriza o passado. Limitam-se a esperar. A acção é já essencialmente Absurda.

A construção dos dois vagabundos é vaga. Deles não conhecemos nem passado nem futuro ou filiação. Estão ali em palco, perto da loucura, tal e qual como sempre foram. Não se

espera uma evolução dentro da narrativa. Estragon e Vladimir são, essencialmente, as mesmas personagens para sempre dentro do tempo imutável, mas não estático, que habita a peça.

Nos dois protagonistas habita visivelmente o extremo do desespero, caracterizado pela loucura e tomando forma nos diálogos aparentemente patéticos e incoerentes, mas carregados de simbolismo, quando colocados em perspectiva com a totalidade da obra. Dissecando o que é dito ao longo da peça, encontramos todos os elementos de uma reflexão Absurda — a fragmentação do tempo, as várias contemplações sobre os propósitos da espera que leva à dúvida sobre a própria vida, para citar alguns exemplos. Através da loucura, qualquer filtro é eliminado e aceite, e qualquer tema é explorado com a maior honestidade e absoluta racionalidade, mesmo face ao maior abismo de todos.

Ao utilizar o estereótipo do vagabundo, Beckett legitima a conduta louca das personagens, e à medida que o diálogo se vai entranhado e nos apercebemos dos pontos de ligação com que as personagens tecem o arquétipo do homem sem esperança, estas vão-nos parecendo mais próximas. Outro recurso importante a destacar, e que é passível de ser olvidado, está ligado à cenografia. Na peça, o espaço é desolado, contando apenas com uma estrada e uma árvore despida. No entanto, no segundo acto a árvore tem três ou quatro folhas. É apenas um detalhe que permite duas grandes observações: em primeiro lugar, entre o primeiro e o segundo acto, é-nos transmitida a incerteza de quanto tempo se passou, aludindo ao grande tema com o qual as personagens se digladiam — o tempo e a sua natureza. Por outro lado, é novamente destacada a separação das personagens em relação à realidade que as rodeia. O tempo na natureza continua a correr, alheio à chegada ou não de Godot. Aquelas personagens estão sozinhas numa realidade que não se interessa nem se detém pelas questões do ser humano. Este encontra-se sozinho no mundo. De resto, o globo continua a girar para além de qualquer questão.

Formalmente, a construção da peça, em que o segundo acto replica o primeiro, reforça toda a acção de Absurdo na obra. Se não houvesse essa repetição, ficaria sempre em aberto a chegada de Godot, resolvendo o problema das personagens, mesmo que essa solução nos ficasse velada. Porém, a repetição enfatiza o movimento cíclico que acontecerá para lá da peça, o tempo que continua a correr e que faz com que qualquer acção seja inútil. No final do dia, o desfecho será sempre o mesmo. <sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Como nota Bloom, “(...) as one critic wittily but inaccurately put it, [a play in wich] nothing happens, twice. (Bloom, 1987, p. 12)

Há então novamente, um recurso aos elementos exclusivos do teatro que comportam a mensagem. A cenografia, a estrutura da peça, os diálogos e escolhas na construção da personagem dirigem toda a peça para a exemplificação do Absurdo. No entanto, está circunscrita às limitações e vantagens teatrais, não tentando incluir outros artificios que não os disponíveis no meio artístico. Sobre esta nova abordagem, Hugh Hunt resume:

The approach made by Samuel Beckett in *Waiting for Godot*, which is reflected in the French theatre by the plays of Eugene Ionesco and Genêt, symbolizes the chaotic state of existence by a corresponding anarchy in the construction of the play itself. Play architecture, as it was understood by the writer of the well-made play, has given place to a seemingly abstract void in which plot or dramatic story-telling is almost non-existent, characterization is conceived in terms of human symbols, rather than human beings with a past behind them and a future before them, and whilst they appear human enough in the situation in which they are placed, we are not aware of their existence outside that situation.

(Hunt, 1962, p. 155)

Comparando *Rhinoceros* com *A espera de Godot* é possível ver que se na peça de Ionesco, as personagens eram já desenhadas de uma forma muito aberta, na peça de Beckett as personagens assumem-se mais como veículos e o seu desenvolvimento extremamente unidireccional permite-nos sentir com uma eficácia tremenda o desespero e a impotência humanas. É possível discernir um uso da linguagem muito menos direccionado para o desenvolvimento narrativo, sendo apenas uma forma de passar o tempo enquanto as personagens esperam. William Hutchings nota:

In his chapter [The Tradition of the Absurd,] Esslin identifies four theatrical contexts within which the theater of the absurd can be placed - and the first of these have direct relevance to the dramatic art of *Waiting for Godot*. These four traditions are (1) so-called pure theater, represented by the work of mimes, revue artists, circus acts, acrobats, or bullfighters; (2) clowns and fools; (3) [verbal nonsense]; (4) dream or fantasy literature, often with allegorical content. All four of these types, each of which is centuries old, are fundamentally unlike the now-ordinary [realistic] or representational theater, the dominant mode since the mid-nineteenth century; there is no assumption in these forms that the audience is looking through a [fourth wall] into the (realistically depicted) set, often supposedly the home of the characters. Yet the four types fundamentally affect the acting style (and, indeed, the acting skills) that a performance of *Waiting for Godot* requires.

(Hutchings, 2005, p. 73-74)

Uma das características destacadas, “verbal nonsense”, joga um papel indispensável em ambas as obras, embora seja em *À espera de Godot* que se torna brutalmente evidente a utilização exaustiva deste tipo de escrita. Este recurso ao *nonsense* encaixa perfeitamente na temática Absurda, uma vez que torna o diálogo um reflexo da insignificância da personagem face à premissa narrativa. Simultaneamente, permite explorar temáticas, metáforas e símbolos que ampliam o significado da acção (recordemos a discussão sobre o corno do rinoceronte africano ou asiático em *Rhinoceros* ).

É em *À espera de Godot*, com o longo discurso de Lucky, que podemos testemunhar a eficácia deste estilo de abordagem:

The primary use of verbal nonsense in *Waiting for Godot* occurs in Lucky's tirade, although the particular form of its nonsense is uniquely Beckett's own. In contrast to the newly made up words of Lewis Carroll's poem [Jabberwocky] ([slithy toves,] [mome raths]), for example, Lucky's speech consists primarily of fragments of academic jargon, philosophical postulates (and posturing), comic digressions, pointless lists (sports), and arcane theological terms (apathia, athambia, aphasia).

(Hutchings, 2005, 75)

Creio que, misturando diversas temáticas, que vão desde os assuntos mais mundanos até a uma exploração das filosofias existencialistas, Beckett consegue fazer com que todas tenham a mesma relevância. No limite, nenhuma das temáticas evocadas em enxurrada consegue resolver o problema da existência, e como tal nenhuma detém realmente mais importância do que a outra. Este tipo de opção formal na peça contribui para a criação do divórcio entre a concepção do real por parte do espectador e a acção que se apresenta como real e palpável sobre o palco. Sobre este efeito, Hunt destaca:

The exponents of this abstract form of play-writing often achieve a powerful form of sub-conscious communication the effect of which upon the audience can provide a disturbing experience of penetration into a world which is vaguely familiar, but from which we emerge without complete understanding. In consequence involvement with the action of the play is often incomplete and spasmodic.

(Hunt, 1962, p155-156)

A este efeito creio ser legítimo chamar de divórcio entre o público e a obra. Impedindo o espectador de mergulhar na narrativa, a peça lança o Absurdo não só sobre o palco, mas também sobre o próprio público.

#### 3.4.4 Conclusões no Teatro

Analisadas as obras propostas, poderemos salientar as três grandes diferenças entre a abordagem literária e a teatral. Se no romance, tínhamos acesso a três grandes esferas temporais (a da personagem, a da acção, e a da duração da obra), no teatro, duas dessas grandes esferas foram reduzidas. A construção da personagem depara-se com uma enorme desvantagem face à sua manifestação literária. Não nos é possível, recorrendo somente às ferramentas teatrais, aceder com a mesma profundidade ao interior da personagem e desta forma comunicar as suas nuances, questões e sentimentos. Desta feita, a forma de transmissão da personagem é extremamente vincada na imagem do actor que a protagoniza e com dificuldade foge ao gesto, à roupagem ou ao diálogo. Assim, para a construção de uma personagem teatral com vista à transmissão do Absurdo, deparamo-nos com alguns problemas de ordem interpretativa por parte do espectador. Mesmo quando há a utilização de um narrador em palco, que subverte um pouco o propósito da acção ser representada e não escrita, o grau de confiança e identificação que existe entre o público e o actor que declama é diferente do grau de confiança do leitor com o narrador — quando lemos partilhamos do pensamento do narrador, um momento extremamente íntimo e que pressupõe a Verdade. Com o actor, no entanto, a voz que nos narra os acontecimentos, tem carne e osso, está à nossa frente. É passível de nos ludibriar, ou fazer-nos interpretar erroneamente o que descreve.

Assim, de forma a que se possa criar uma obra Absurda, é necessário que o Absurdo não viva só na personagem, mas se imponha sobre a mesma na própria acção, ganhando esta uma enorme preponderância sobre a vinculação do raciocínio Absurdo no espectador. Uma vez que a personagem veste agora a carne do actor, o divórcio entre o meio e a figura humana representada produz um efeito muito mais eficaz do que a abstracção da palavra, colmatando assim a impossibilidade de aceder aos seus pensamentos mais íntimos, e, graças ao processo de identificação que se estabelece através da imagem, permite ao espectador tecer, através da sua própria bagagem, uma conjectura sobre os sentimentos e pensamentos que a personagem possa ter.

O tempo da obra teatral, ou o tempo que esta leva, é também de uma natureza diferente do tempo da obra literária. Esta última pode ser relida e interpretada de diferentes formas à medida que o romance se desenrola, podendo também ser interrompida, dando assim espaço para um processo de reflexão que se desenvolve num movimento simultâneo ao da

leitura. A peça, no entanto, é contínua e os seus eventos não oferecem ao espectador tempo para reflexão à medida que se vão desenrolando. Nesse sentido, para que o Absurdo seja efectivamente transmitido, a responsabilidade não pode recair somente sobre a personagem. A forma tem obrigatoriamente de nos obrigar a encarar o Absurdo, seja através do tema narrativo escolhido, pela cenografia empregue ou pelos diálogos utilizados. Todas as ferramentas que permitam acentuar e enaltecer o divórcio entre realidade e a personagem jogam um papel fundamental, impossível de ser descurado ou de funcionar com a simples intenção de estabelecer um ambiente para a cena.

Finalmente, a personagem continua a ter a necessidade de conter em si mesma os elementos do homem Absurdo. Em ambas as peças abordadas temos essa noção, que se não fosse auxiliada pelos elementos já destacados se perderia pela subjectividade da representação e do gesto. No entanto, a sua construção obedece agora a uma intenção mais concreta — a de ser uma peça na obra, indispensável, mas apenas definida nos seus traços largos e não aprofundada no pormenor do desenvolvimento humano.

É com esta noção que precisamos agora de olhar para o cinema. Como na passagem entre o teatro e a literatura, é necessário destacar em primeiro lugar uma obra que tem claramente a intenção de se debruçar sobre o Absurdo, utilizando a adaptação de uma obra literária.

### **3.5 O Absurdo no cinema**

Não é um salto assumir que os conceitos que foram aprofundados no teatro marcarão profundamente a forma como iremos estudar as obras propostas. Os componentes que surgem no palco são uma grande fatia dos materiais de construção indispensáveis ao cinema: a imagem, a sua construção no quadro; o actor e a sua encarnação da personagem; o som que no cinema possui uma relevância maior do que no palco; todos estes elementos são partilhados mas não perfazem a totalidade do que é o cinema. Elementos da montagem, da junção de planos em sequência, criam possibilidades completamente veladas à exploração teatral. Nesse sentido, a forma como a mensagem Absurda será transmitida para o espectador será diferente da que foi estudada no teatro, tornando-se conseqüentemente necessário discernir quais os pontos de contacto e quais os pontos de ruptura. Por ora, parto com a noção de que o salto entre o cinema e o teatro não será de todo tão radical como o salto entre o cinema e literatura, pelas ferramentas gémeas que ambas partilham.

Importará, em primeiro lugar, explorar *O Estrangeiro* de Visconti, de forma a percebermos as diferenças e limitações entre uma forma de arte e a outra. Seguidamente, abordaremos *Recordações da Casa Amarela*, do realizador português João César Monteiro. A escolha desta obra em particular prende-se com dois pontos principais: por um lado, creio ser importante incluir um autor nacional, e a título pessoal um realizador por quem tenho uma enorme estima. Por outro lado, a falta de bibliografia sobre César Monteiro é evidente, e desta forma proponho-me a analisar esta obra em particular de forma a poder oferecer a minha perspectiva tendo em conta os conceitos já destacados. Finalmente, a escolha de *A Maoísta*, de Jean-Luc Godard é importante, dada a sua inegável ligação com *Os Possessos*. Uma vez que a obra de Dostoiévski tem sido basilar para a análise através das artes, creio ser importante perceber como Godard aborda a temática.

### 3.5.1 Meursault em *O Estrangeiro* de Visconti

Luchino Visconti, cineasta italiano geralmente associado ao movimento neo-realista<sup>42</sup>, adaptou em 1967 para o grande ecrã o romance de Albert Camus *O Estrangeiro*<sup>43</sup>. A escolha desta obra em particular acarreta, obrigatoriamente, uma vinculação à exploração da temática do Absurdo, pela natureza e propósito com que foi escrita.

A abordagem de Visconti foi castrada por parte da viúva de Albert Camus, o que forçou o realizador a procura manter-se fiel aos eventos e à ordem cronológica com que estes são abordados no romance original<sup>44</sup>. Este detalhe pode explicar a abordagem realizada por Visconti, que, como explicarei, não foi a mais adequada para poder fazer jus não há obra em si, mas ao seu intuito.

---

<sup>42</sup> “He (...) made an extraordinary first film, *Ossessione* (1942), which was a direct challenge to the official culture of the period and was widely hailed, on its release after the war, as precursor of neo-realism” (Nowell-Smith, 1997, p.440). Embora haja uma ligação entre o movimento Neo-realista e Visconti, não me parece legítimo acorrentar o autor a esse movimento cinematográfico, uma vez que são da sua autoria filmes como *Il Gattopardo* (1963) ou a adaptação de *Morte em Veneza* (1971), que não podem ser obras confinadas ao Neo-realismo. “Visconti as an artist was never comfortable working within the confines of a single perspective or cinematic mode, and informed all of his work with a uniquely personal vision, whether he was adapting American pulp fiction, Giovanni Verga, or Thomas Mann” (Cook, 1996, p.433)

<sup>43</sup> *Lo Estrangeiro* (1967), Dur. 104 min, Luchino Visconti

<sup>44</sup> “Camus’s widow painted Visconti into a corner by insisting that there be no deviation from her late husband’s text. This made it impossible for the director to introduce the war of Algerian independence into the plot, a subject which he felt would have allowed him to illustrate more adequately the protagonist’s otherwise peculiarly unexplained psychology” (Testa, 2002, p. 56).

Para o papel de Meursault, Visconti escolheu Marcelo Mastroianni, que anos antes (1960) desempenhara o papel de Marcelo no filme de Federico Fellini *La Dolce Vita*, uma personagem claramente Absurda.

Na adaptação cinematográfica de *O Estrangeiro*, estamos perante uma situação semelhante à adaptação de *Os Possessos* para o teatro: ambos os autores partiram com um intuito de criar uma obra que permitisse vincular os conceitos do Absurdo, que, procurando a fidelidade à obra original, abdicaram de uma exploração dos meios que estavam a utilizar e, como tal, criaram uma tradução imperfeita de um meio para outro, respeitando a superfície e a ordem cronológica dos eventos, mas falhando na essência.

Quando abordámos a obra original, foi possível perceber que grande parte do conteúdo que nos leva ao Absurdo da condição da personagem nos é transmitido pelo narrador, que no caso de *O Estrangeiro* de Camus, nos fala na primeira pessoa. A relação que o leitor estabelece com o Meursault do romance é extremamente próxima, pois pode sentir-lhe o raciocínio, ter até uma certa compaixão e solidariedade pelos seus actos e pensamentos, uma vez que este são descritos intimamente numa confissão entre personagem e leitor.

Na translação para o cinema, o interior da personagem desempenhada por Marcelo Mastroianni é de impossível acesso, salvo em momentos específicos do filme, onde através do recurso a uma voz *off* (que não se afigura como uma das ferramentas intrínseca da arte cinematográfica, mas como um artifício para tentar colmatar as falhas literárias do meio), Visconti tenta transmitir o mesmo efeito que é conseguido no romance. A voz *off* volta a sofrer do mesmo estigma que se revela no teatro: a relação de confiança entre espectador e narrador não é de longe tão forte e credível como num romance, onde a fonte primária de informação surge sob a forma de narração. Neste caso em concreto e passível de ser generalizado, a voz *off* funciona como uma muleta para a tentativa de colmatar a necessidade de transmissão de informação. Os princípios que Ionesco destacava no seu teatro, e que vimos quando aprofundamos a sua obra, são descartados por Visconti de forma a tentar permanecer o mais possível fiel à obra.

Sou de opinião que, sendo o cinema uma arte visual por natureza — e sobretudo associativa, na medida em que o encadeamento de planos através da montagem cria uma leitura que contextualiza a abstracção da imagem e a aproxima ao intuito narrativo da obra — o tempo interior da personagem é inacessível através de meios directos. Poder-se-á falar da simbologia que se agrega na imagem e que reflecte sobre o interior da personagem, ou que a

montagem pode reflectir esse plano metafísico. No entanto, procurando a fidelidade ao romance, Visconti não se alonga na utilização do meio e procura que este esteja subjugado pela narrativa. Esta abordagem veda-nos então a grande chave interpretativa que existia no romance: o acesso privilegiado a Meursault. Um dos melhores exemplos está contido na morte do árabe pela mão da personagem principal. No romance de Camus, a descrição da morte do árabe é amplamente feita e há, de facto, uma longa extensão narrativa sobre o calor, o sol e o suor. Mas aquele mesmo sol fá-lo lembrar-se do funeral da sua mãe. É apenas uma breve passagem, como aliás sempre acontece quando Meursault transita pelo pensamento da perda materna. No entanto, toda a descrição se debruça sobre a textura natural, o som da natureza, e de repente, surge sobre o tema do mesmo sol, o pensamento da morte da sua mãe. Pouco depois, Meursault dispara a arma, confuso pelo calor. Contudo só a pequena referência às texturas, aos sons e à morte da mãe nos permite perceber que em Meursault há uma reflexão instintiva sobre a separação entre o indivíduo e o mundo e sobre o facto de toda a acção ser inútil. Por isso Meursault prime o gatilho.

Visconti encadeia vários planos que nos mostram o calor da praia, a água e o efeito que toda aquela circunstância produz na personagem. (*Fig. 2*)

Quando o clarão da faca do árabe queima os olhos de Mastroianni, este dispara. Mas falta-nos um elemento importantíssimo, isto é, a reflexão intuitiva que Meursault realiza em si mesmo: a personagem afasta a morte da mãe em detrimento dos sons e efeitos da natureza, mas o divórcio não está completo até a própria noção de laço estar separada da realidade. O disparo dele não é sustentável e a aproximação que deveríamos ter à personagem não nos é permitida.

Sem o plano da dimensão interior da personagem, Mastroianni representa uma personagem pouco convicta na realidade Absurda. A sensação que transmite é de uma incerteza sobre os passos a tomar e essa incerteza revela-se na falta de acção. No entanto, o Meursault de Camus é um homem decidido da inutilidade da acção, o que é diferente de uma indecisão. Nesse sentido, Marcelo de *La Dolce Vita* é, na minha opinião, mais Meursault do que a própria personagem em *O Estrangeiro*, na medida em que Mastroianni transmite a leviandade e a inocência da personagem, bem como o seu último desespero, com uma convicção que deve estar presente, evitando a profunda hesitação que exhibe no *O Estrangeiro* de Visconti.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> “Instead of impersonating an impenetrable Stranger with many layers of meaning, Mastroianni confirmed the impression of being, in the words of Dino De Laurentiis, “as soft as home-baked bread” Thus, his Stranger allegedly came across as not quite estranged enough from the world: at worst, just a bit lazy” (Testa, 2002, p. 56).



Fig. 2 - Encadeamento da sequência de planos da cena em Meursault mata o Árabe, como pode ser visto no filme *O Estrangeiro* (1967) de Visconti.

O realizador aborda a construção do filme de uma forma clássica, em que as ferramentas do meio pretendem estar camufladas na narrativa, procurando chamar o mínimo de atenção para a forma. É porém precisamente essa recusa em trabalhar activamente os elementos formais do filme que não nos permite preencher as lacunas que uma adaptação literal cria e a personagem é incapaz de sustentar por si só a transmissão do conteúdo Absurdo da obra. As palavras de Esslin voltam a ecoar nesta adaptação: com respeito pela obra original e uma profunda racionalidade sobre o tema do Absurdo, Visconti não consegue criar uma obra Absurda porque falha na adaptação ao novo modo de comunicação e nega-lhe o trabalho formal que deveria sustentar a acção da personagem, auxiliando-a e tornando palpável o Absurdo.

No entanto, há uma exceção que redime de certa forma o filme. O último plano, o da rendição ao Absurdo (*Fig. 3*), a perda de toda a esperança, permite-nos ver apenas o rosto de Mastroianni no negro da cela, iluminado apenas pela luz da lua lá fora. Essa utilização da iluminação como elemento narrativo permite-nos ter acesso ao ponto central da sua individualidade e da sua impotência. Poeticamente, esse plano utiliza a imagem e a ausência de corte para nos permitir aceder ao interior daquela personagem. E apenas nos últimos minutos, Visconti permite que Mastroianni seja, finalmente, Meursault.



Fig. 3 - O rosto de Meursault envolvido pela escuridão da cela, como pode ser visto no filme *O Estrangeiro* (1967) de Visconti.

### 3.5.2 João de Deus em *Recordações da Casa Amarela* de João César Monteiro

Em 1989, João César Monteiro cria o início da trilogia de João de Deus com o filme *Recordações da Casa Amarela*. O filme retrata a vida de um velho João de Deus, um homem raquítico e debilitado, que faz alguns trabalhos esporádicos na área jornalística. Vive num quarto arrendado, num apartamento que divide com três outros inquilinos, acompanhados pela dona do mesmo e filha desta. A primeira parte da narrativa acompanha o dia-a-dia de João de Deus e a sua rotina quer na casa quer na rua, onde deambula sem ponto definido. A segunda parte porém, dedica-se à sua fuga e conseqüente loucura, após os actos cometidos.

João de Deus é uma personagem profundamente Absurda e *Recordações da Casa Amarela* é sem dúvida uma obra que abraça em todos os sentidos as temáticas descritas por Albert Camus e que são desenvolvidas no Teatro do Absurdo. Há vários paralelismos que podem ser estabelecidos entre a história de Meursault e aquela que nos é contada pelo filme de João César Monteiro. Em primeiro lugar, João de Deus é uma personagem lacónica, desinteressada do que o rodeia. Ao longo do tempo em que o conhecemos, vários são os acontecimentos que se impõem a João de Deus e o seu papel neles é paradoxal e complexo. Tal como Meursault, a personagem aceita esses acontecimentos e age com uma profunda crença de inocência, apesar dos seus actos poderem ser classificados de certos ou errados.

A título de exemplo, João de Deus torna-se próximo de Mimi, uma prostituta que vive com ele. A proximidade de ambas as personagens é desenvolvida ao longo da narrativa, em pequenos episódios, sendo o primeiro grande passo no desenvolvimento dessa proximidade o dia em que Mimi precisa de abater o cão mas não tem coragem para o fazer sozinha. É o próprio João que se prontifica a levar o bicho, sem nada lhe ser pedido. A partir desse momento, depois de um acto tão desinteressado e altruísta, ambas as personagens ficam ligadas uma à outra. Quando Mimi morre, na sequência de uma tentativa de aborto mal conseguida, João de Deus não verte uma lágrima nem exhibe qualquer tipo de preocupação. A morte da personagem não o abala: é-lhe indiferente. Ao saber da notícia da morte de Mimi, João vasculha o quarto à procura das poupanças da prostituta, que acaba por encontrar escondidas no ventre de uma boneca de trapos. E no entanto, apesar desta atitude tão desumana, toda a narrativa nos deu a perceber que Mimi era uma mulher estimada por João, talvez por compreender a solidão que ela carregava. Havia uma identificação entre os dois que surgia nos episódios em que contracenavam. Essa indiferença perante a morte não é pois um acto de um homem vil. É apenas o acto dum homem que percebe a absurdidade da vida e a sua inutilidade.

*Recordações da Casa Amarela* é um filme totalmente construído para mostrar um universo dum personagem completamente estranha à realidade que conhecemos. Depois de ter encontrado o dinheiro da prostituta, João tenta comprar o amor da jovem clarinetista filha da sua senhoria. Quando esta o repudia, João de Deus viola a rapariga e foge. Tal como Meursault mata o árabe na praia, também João de Deus comete um crime grave com o qual se tem de haver. Esta será a primeira parte do filme. A segunda parte acompanha a degeneração de João de Deus até ao momento em que onde é internado no manicómio, e toda esta

sequência de eventos merece uma análise mais profunda, pelo que prefiro deter-me para já numa análise à primeira parte da obra.

Sobre a construção da narrativa, é possível distinguir todos os elementos de uma produção Absurda: a personagem que não se enquadra na realidade, onde existe claramente um divórcio entre o seu interior e o que o rodeia. O trajecto que a personagem atravessa pode ser comparado ao livro *O Estrangeiro*, na medida em que a personagem comete actos extremamente contraditórios, nunca podendo perceber a natureza do seu carácter. No entanto, se o filme vivesse apenas dos momentos que se passam na vida de João e a sua consequente resposta, a reflexão Absurda perder-se-ia, tal como acontece no exemplo da adaptação de Visconti. Assim, para poder transmitir as questões do Absurdo relativamente à personagem, o filme recebe um tratamento formal que acentua o Absurdo da personagem e da sua vida. De forma a que o divórcio entre a personagem e a realidade seja demonstrado, é necessário criar momentos em que a própria demonstração formal do filme seja um divórcio entre personagem e acção. É neste ponto que é preciso perceber como foi adaptada a forma à narrativa, tendo em conta a mensagem que se pretende transmitir.

Antes da fuga da casa amarela, já vários elementos formais e construções narrativas haviam surgido, tendo-se estabelecido como as bases gramaticais do filme que exponenciam o divórcio entre a personagem e o mundo que a rodeia. A utilização de planos únicos e uma austeridade e economia no que toca à escala de planos utilizada, jogam um papel de relevo nessa questão da separação entre personagem e a realidade. Por cena, João César Monteiro recorre sobretudo a um ou dois planos principais, que permitem, simultaneamente abarcar a personagem no espaço e negar ao espectador um condicionamento do olhar que pudesse facilitar a aceitação do meio. Há um esforço consciente para chamar a atenção do meio cinematográfico, negando a montagem clássica invisível, apoiada na escala de planos e na continuidade. Pretende-se desta forma tornar o espectador permanentemente crítico em relação ao que vê, de forma a que, em todos os momentos, João de Deus, inocente por natureza, esteja perante o escrutínio do espectador, sem que este possa ser entorpecido pela facilidade com que a imagem escorre numa aplicação clássica da abordagem cinematográfica.

Ao escolher colocar, grande parte das vezes, João de Deus em plano geral, César Monteiro nunca lhe nega a contextualização com no espaço e destaca a sua bizarra postura em comparação com o mundo que o rodeia. Este facto transporta-nos para um segundo ponto

fulcral na construção formal do filme: a representação. De longe a personagem mais desenvolvida, João de Deus, representado pelo próprio João César Monteiro, possui uma postura única, recorrendo a um registo satírico e teatral, que contrasta com as personagens com quem contracena, destacando-se das mesmas. Esta sua postura interior em contraste com o seu físico enfezado e frágil, produz a noção de um homem arrancado da realidade que o rodeia, posto fora do tecido natural por estar consciente da inutilidade da vida.



Fig. 4 - João de Deus alheio ao discurso da senhoria, como pode ser visto em *Recordações da Casa Amarela* (1989), de João César Monteiro.

Um importante exemplo da utilização destes dois tipos de abordagem pode ser visto na cena onde Dona Violeta, a senhoria, discursa para o bairro sobre a prisão do proxeneta de Mimi (Fig.4). O plano permite perceber toda a acção do pátio, onde os moradores do bairro rodeiam Dona Violeta no meio da rua, e onde esta se esforça por deixar claro a pureza das suas intenções e do seu estabelecimento. João de Deus entra na acção, completamente descontextualizado quanto aos escabrosos acontecimentos que Violeta recita. A sua representação é completamente indiferente àquelas pessoas e àqueles tópicos. Esse desinteresse é transmitido pela sua representação extremamente teatral: João fumando o seu cigarro, vai-se metendo com a criança ao colo de sua mãe. Logo a seguir, espreita-lhe pela saia acima e vai gozando, gestualmente com o que é dito pela senhoria. O plano mantém-se estático, não é preciso aproximar da personagem, mas sim mostrar o quadro estático onde apenas João de Deus se move.

Finalmente, o último grande tratamento formal explorado em *Recordações da Casa Amarela* prende-se com o tratamento temporal da acção sob a forma da montagem. Há uma sistemática amputação da sequência temporal que na primeira parte do filme é extremamente subtil. Quando se procede a uma *découpage* que vai para lá do plano único, os cortes executados raramente são realizados durante o movimento, funcionando cada plano como um quadro isolado da mesma cena. Esse efeito é ampliado pela representação dos actores, sendo o *racord* sonoro propositadamente cortado durante os diálogos, produzindo uma confusão sobre o tempo que passou entre as frases de um primeiro plano e as frases do plano que o segue.<sup>46</sup> Essa anulação temporal liga-se perfeitamente com a noção de ciclo, de repetição, de inutilidade dos eventos, que fora explorando por Beckett na passagem do primeiro para o segundo acto em *À espera de Godot*. A título de exemplo dessa amputação temporal, podemos destacar o primeiro diálogo entre a senhoria e João de Deus sobre os piolhos do quarto.<sup>47</sup>

A segunda parte do filme é, no entanto, o melhor exemplo para perceber como narrativa, forma e personagem jogam todas um papel necessário no processo de transmissão da ideia de Absurdo. Os três blocos destacados durante a primeira parte do filme, são agora exacerbados à medida que a fragmentação da própria personagem ocorre. A segunda parte inicia-se com João de Deus a partilhar um banco de jardim com um sem abrigo. Uma voz *off*

---

<sup>47</sup> Uma vez que o exemplo não se pode compreender apenas com a inclusão de imagens do filme, optei por não incluir nenhum *screenshot* da cena. Não obstante, no caso de haver curiosidade no que toca a este exemplo específico, a cena pode ser vista a partir dos cinco minutos de filme.

dá-nos a perceber o que se passou desde o momento da sua fuga até ao momento em que o reencontramos. A sua mãe morreu, e tal como Meursault, a sua postura é de uma certa indiferença. Sobre o funeral João de Deus pensa “A vala comum, nada de exageros”.

A personagem, depois de compreender a posição miserável em que se encontra, decide agir. O seu intuito não nos é dado a entender, mas acompanhamos a acção. Faz a barba e apara o cabelo, toma um duche nos chuveiros públicos, veste um fato de major de cavalaria e dirige-se a uma esquadra da polícia, onde entra. Ouve-se uma sirene e do interior da esquadra sai um carro da polícia levando João de Deus preso. Quando interrogado pela polícia sobre as suas intenções, João de Deus levanta-se, ergue a mão como se fizesse continência, bate com toda a força na mesa e exclama “Marchar sobre S. Bento!” Ouvem-se as sirenes, e vê-se no plano seguinte uma ambulância (Fig. 5).



Fig. 5 - Sequência da loucura e conseqüente prisão de João de Deus.

Na cena que se segue, encontramos João de Deus preso num asilo. Ao almoço, encontra um conhecido seu, com quem entabula uma conversa totalmente críptica e sem sentido sobre a possibilidade de se evadir levando o dinheiro que o seu amigo lhe dá. Finalmente, às palavras “Vai, e dá-lhes trabalho” João de Deus sai dos portões do manicómio de volta ao mundo.

Este encadeamento narrativo, por si só, não poderia transmitir a sensação de Absurdo sem uma forma apropriada e impositiva que auxiliasse na crescente confusão dos elementos reais da imagem. Os elementos previamente destacados de montagem, enquadramento e representação, atingem uma verdadeira apoteose na construção da narrativa. Quando João de Deus é interrogado na esquadra da polícia, o contraste entre a forma de falar do chefe que o interroga e as próprias respostas de João permite-nos perceber o distanciamento que este tem da realidade. Dir-se-ia tratar-se de um louco, não fosse mostrado anteriormente que a personagem tinha atingido um ponto de total de ruptura — quando atravessa a ponte, entre o momento que medeia a colocação da farda e o assalto à esquadra, João de Deus observa os prédios destruídos que se erguem à sua frente. Neste momento é-nos apresentada, pela primeira vez no filme, uma edição rápida de vários planos de fachadas dos edifícios desmoronados. Quando voltamos a João de Deus, a representação, já por si um pouco lunática torna-se completamente provocatória, e vêmo-lo perseguir uma velha que passa por ele imitando um morcego. Os planos do prédio indicam-nos a destruição interior da personagem. Os acontecimentos que se seguem são a demonstração disso, culminando no seu encarceramento no manicómio. (*Fig. 6*)



Fig. 6 - A edição rápida que simbolicamente nos transmite a destruição interior de João de Deus.

É no manicómio que tudo volta a serenar a nível formal. Os planos voltam à sua duração prolongada e a própria personagem parece estar em paz. No entanto, é neste espaço que assistiremos à perda da esperança e portanto à revolta da personagem nos moldes que foram já vistos nos pontos anteriores.

Esta cena pode ser percebida de duas formas diferentes, consoante o conhecimento que o espectador possua da obra de César Monteiro. Quando João de Deus encontra Lívio, um conhecido seu na cantina do manicómio, João pergunta-lhe o que faz ele ali, ao que Lívio responde: “Estava à tua espera”. A partir desse momento, a conversa que é tida entre as duas personagens possui um carácter surreal e lunático, no qual Lívio diz a João para sair e voltar a

Lisboa. João diz que vai pensar, e começa a andar em volta do pátio redondo, acompanhado pela câmara (Fig. 7). À medida que vai correndo, parece gritar, exorcizando o seu desespero, cansando o seu corpo, até que dá a volta ao pátio, junta-se a Lívio e aceita a sua proposta.



Fig. 7 - O plano circular que exprime o desespero de João de Deus.

Lívio dá-lhe o dinheiro que poupou ao longo de uma vida a trabalhar no manicómio. Enigmático, diz ao protagonista: “Só nos voltaremos a encontrar daqui a 20 anos”. João

levanta-se e dirige-se para o portão que se abre. Lívio fica para trás e olhando o infinito, levanta os dois dedos da mão direita, abençoa João de Deus — “Vai, e dá-lhes trabalho.”

Analisando esta cena em particular, à luz do que foi visto até agora, podemos estabelecer alguns paralelismos com o modo como a conversa se desenvolve entre Estragnon e Vladimir em *À espera de Godot*. A conversa velada, que nos é inacessível, sujeita a uma interpretação que nunca será confirmada, cria uma frustração no espectador. No entanto, o plano rotativo que acompanha a corrida de João de Deus, transmite a libertação que transborda da cena. A escolha do plano, o seu movimento e a acção que encerra transmitem-nos a mensagem da cena. E quando João de Deus passa os portões do manicómio, Lívio abençoa-o porque não há nada a perdoar. Aquela figura frágil volta a um mundo onde ele próprio é um “estrangeiro”, mas agora seguro da sua revolta inútil contra o Absurdo da realidade.

Esta interpretação não necessita de mais conhecimento da obra para além do que esta própria contém. Todos os elementos estão presentes para que se possa fazer essa leitura. No entanto, para quem conhece a obra do cineasta, tem uma compreensão ampliada dos eventos da cena.

Em *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, o primeiro filme de César Monteiro, editado 20 anos antes, Lívio é a personagem principal do filme e é representada pelo mesmo actor, Luis Miguel Cintra. Há duas grandes particularidades neste filme: em primeiro lugar, Lívio é uma versão muito menos desenvolvida de João de Deus, digamos que um protótipo da personagem que, 20 anos depois, o próprio João César Monteiro encarnaria. A outra grande particularidade, e a mais importante para o entendimento da cena, é que a voz de Lívio em *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* é a do próprio César Monteiro. Por isso Lívio, em *Recordações da Casa Amarela* diz a João de Deus “Só nos voltaremos a ver dentro de 20 anos”— porque aquele encontro não é entre dois conhecidos. É entre a voz e o corpo, como afirma Bénard da Costa<sup>48</sup>. O corpo permanece no manicómio, preso às leis que o atormentam, enquanto a dimensão interior, a “alma”, é agora livre para percorrer o mundo.

---

<sup>48</sup> “O maior dos homens de teatro da geração de 60 e o maior dos homens de cinema da mesma geração, reencontram-se dois, não mais sendo um só. Inventaram o espaço para matar o tempo e inventaram o tempo para dominar o espaço. O bom senso acabou por prevalecer. Deus dar-lhes-á vida. E o plano mais comovente sobre uma geração é esse de Luís Miguel Cintra, vendo João de Deus afastar-se, com um movimento de garganta, como se engolissem em seco.” (Costa, <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-casamarela.htm>)

Quando se encontram no pátio, em plano fixo (o mesmo, que dentro de momentos acompanhará a corrida de João de Deus, e que, pela distância, nos transmite a intimidade da conversa entre corpo e espírito), as primeiras três falas dizem-nos já o teor da relação:

Lívio: A única coisa que conta: aprender a administrares o teu estado de simplicidade.

João de Deus: E tu? continuas aqui?

Lívio: Eu tenho esperança de cura, sou um caso clínico. Aliás benigno. Contigo é diferente, não há qualquer tipo de esperança para aquilo que é aquilo que é”

É a revolta pura, a aceitação do seu estado mortal e absurdo. O corpo ali ficará, mas a alma do ser, está livre, administrando o seu estado de simplicidade.

Numa obra tão complexa, é difícil descarnar todos os elementos que nos levam ao Absurdo. Porém pela análise da adaptação de Visconti em contraste com *Recordações da Casa Amarela* é possível perceber que a forma do filme tem um papel importantíssimo na sustentação da personagem, pois se não podemos aceder através de voz *off* (que mesmo assim é um pobre parente da narração literária, pela intimidade que uma permite em relação à outra), o meio tem de estabelecer o divórcio da personagem Absurda com o mundo que a rodeia e tem que fornecer os elementos simbólicos, de montagem e enquadramento que nos permitam mais do que aperceber esse Absurdo — senti-lo também.

No entanto, só a forma não pode transmitir tais elementos. Para que haja realmente a criação de uma obra Absurda, o conteúdo narrativo suportado pela personagem deve conter já em si mesmo os elementos do Absurdo. Aqui voltam-se a inserir os elementos do *nonsense* que abundam nos diálogos, sobretudo entre João de Deus e os habitantes da casa amarela, ou a forma que de o próprio realizador / actor cria se relacionar com o espaço, e que causa a estranheza já destacada.

### 3.5.3 Os Marxistas-Leninistas de *A Maoísta* de Jean-Luc Godard

*A Maoísta*, lançado por Jean-Luc Godard em 1967, é inspirado vagamente no romance de Dostoiévski *Os Possessos*<sup>49</sup>. A sua narrativa acompanha um grupo de cinco jovens que ocupa a casa vazia da prima de Veronique, uma das duas raparigas do grupo. O seu propósito é fazer daquele espaço a sede do movimento Marxista-Leninista, inspirados pelos eventos da revolução cultural chinesa e pelos ditos do seu líder, Mao.

Narrativamente, o filme torna-se extremamente difícil de definir, uma vez que se apresenta extremamente fragmentado e com grandes mudanças. De uma forma pragmática, o grupo é-nos apresentado a maior parte do tempo dentro da casa, onde discutem conceitos políticos e chegam à conclusão de que o terror é a arma a ser utilizada contra o sistema de opressão imperialista e contra os revisionistas do Partido Comunista Francês. Assim, decidem matar um ministro russo que está de visita em França e planeiam fechar as faculdades através de atentados bombistas. O primeiro plano vai avante, embora o segundo fique apenas pela ideia. No final do Verão, o grupo dispersa, e a casa volta para os seus donos, vandalizada pelos ideais que não se mantiveram mais de três meses.

No filme são apresentadas três grandes formas de comunicar a narrativa: em primeiro lugar a utilização do falso documentário que se manifesta em entrevistas às personagens, sendo o realizador a conduzir as perguntas, o que nos permite conhecer a posição de cada personagem relativamente ao Marxismo-Leninismo, ao Maoísmo e à sua própria conduta dentro dos seus ideais. Esta forma de exposição narrativa permite-nos um acesso directo à personagem.<sup>50</sup> Em segundo lugar, o grupo promove uma série de palestras dentro da casa, oferecendo reflexões sobre o socialismo, a arte e a revolução na perspectiva de cada um. Enquanto um dos elementos da casa explora um tema, os restantes elementos assistem. De resto, a ficção apodera-se da narrativa integrando-se com os primeiros dois grandes blocos

---

<sup>49</sup>Christensen reconhece essa filiação: “One of the direct contemporary heirs of Dostoevski’s massive novel on revolution, *The possessed* (1872), is Jean-Luc Godard *La Chinoise*, a feature film made in 1967 about a contemporary student revolutionary group in Paris” (Christensen, 1986, p. 145).

<sup>50</sup> Embora mesmo esse acesso seja questionável pela presença impositiva da câmara que, teoricamente, teríamos de ter em conta. A inclusão de elementos como a voz do realizador, o sonoplasta ou o director de fotografia, chamam a atenção para o meio de captura, a presença da fragilidade daquilo que é dito. Independentemente disso, o modo como são recolhidos os depoimentos das personagens incentiva-nos a acreditar na sua descrição e na sua sinceridade, fugindo assim à questão até agora levantada sobre o narrador.

destacados, mostrando o dia-a-dia dentro da casa e a interação que se gera entre as personagens.

*A Maoísta* é um filme em que a forma se sobrepõe à narrativa de uma maneira extremamente violenta. Enquanto em *Recordações da Casa Amarela* é notório o esforço formal no sentido da criação de um distanciamento entre o espectador e a narrativa, mas que nunca destrói o fio condutor da mesma, no filme de Jean Luc-Godard é visível o esforço de a forma se sobrepôr às questões narrativas e produzir um significado paralelo à acção destacada, podendo quase afirmar-se a existência de duas linhas principais: a vida das personagens, e os comentários político-sociais do realizador. Sobre este assunto, comenta Wolin:

To the annoyance of viewers with more conventional cinematic expectations, much of *La Chinoise* consisted of didactic political harangues culled from the texts of Saint-Just, Lenin, and, of course, the Great Helmsman himself. It was a tactic Godard had imbibed from Brecht's so-called didactic plays (*Lehrstucke*) and was intended to upend the pretensions of cinematic and theatrical realism. Godard employed the technique to disconfit or "alienate" the viewer: to strip the filmgoer of his or her most reassuring illusions. Plot, narrative and character development — these were some of the vestiges of bourgeois "affirmative" cinema that Godard summarily jettisoned as ideologically compromised. By highlighting the constructed or fabricated nature of cinematic experience, the director hoped to disrupt the complacency with which cinemagoers customarily viewed films. Thereby, Godard sought to remove cinema once and for all from the world of entertainment or modern consumerism.

(Wolin, 2010, p.115)

É possível reconhecer o pensamento dos autores do "Teatro do Absurdo" que estudámos reflectido na acção consciente de Godard. A sua obra, embora não sendo assumidamente Absurda, contém os elementos necessários para produzir essa reflexão no espectador. Os pontos de intercepção entre a opinião política do autor e a narrativa dentro da célula provoca a uma reflexão sobre a juventude inconsequente e os ideais abstractos do

comunismo<sup>51</sup>. O Absurdo surge, na minha opinião, no divórcio que se estabelece entre aquelas personagens e o mundo que está para lá das portas da casa. No entanto, para que o filme possa ser uma obra Absurda, a narrativa e as personagens possuem algumas particularidades que se torna importante analisar.

Se estabelecermos uma comparação entre as personagens de *A Maoísta* e *Os Possessos* será possível concluirmos que existe um grau de desenvolvimento das personagens no romance muito superior ao do filme. Como exemplo, detenhamo-nos sobre a personagem de Kirillov, presente nas duas obras.

Enquanto em *Os Possessos* Kirillov possui uma filosofia marcada pela sua experiência de vida, que nos explica o seu pensamento e se prepara para a morte não por capricho ou desgosto mas por dever, a personagem que Godard nos apresenta é uma pessoa obcecada pela morte e a destruição, de uma forma muito mais radical e inconsequente. O Kirillov de Dostoiévski é uma personagem relutante em discorrer em grandes discursos orais, mas quando o faz alonga-se nas suas descrições e explicações. Em *A Maoísta*, porém, é uma personagem soturna, com um sotaque russo, que fala mal francês e compreende mal o que lhe é dito, limitando-se a dizer meia dúzia de palavras ao longo do filme todo, com exceção do momento em que dá a sua palestra ao núcleo.

Peter Christensen afirma no seu ensaio sobre as aproximações entre Godard e Dostoiévski:

Although Godard's resurrection of Kirillov as a Marxist-Leninist artist-revolutionary shows his dissatisfaction with Dostoevski's brand of religious existentialism, the naiveté of the members of Godard's quintet prevents the film from becoming a successful attack on *The Possessed*. Instead the two works engage in an important artistic debate on the possibility of social change, which is not won by either side.

(Christensen, 1986, p. 145)

---

<sup>51</sup> A ambiguidade presente na obra é responsável por uma miríade de interpretações, de certa forma espelhando o clima de instabilidade política que antecedia o Maio de 68. O próprio Godard defendia o seu filme: "Why *La Chinoise*? Because everywhere people are speaking about China. Whether it's a question of oil, the housing crisis, or education, there is always the Chinese example. China proposes solutions that are unique. (...) What distinguishes the Chinese Revolution and is also emblematic of the Cultural Revolution is *Youth*: the moral and scientific quest, free from prejudices. One can't approve of all its forms...but this unprecedented cultural fact demands a minimum of attention, respect, and friendship." (apud Wollin, 2010, pp.114 - 115) . Por outro lado, Daniel Bell afirma: "Watching the children of the French upper bourgeoisie mouth the phrases of violence and chant Mao's Little Red Book in Jean-Luc Godard *La Chinoise*, one realized that a corrupt romanticism was covering some dreadful drive to murder" (Bell, 1976, p. 142).

Se o Kirillov de Dostoiévski era uma personagem solitária e sem ligações ao grupo terrorista, o Kirillov de Godard não só pertence à célula como é um dos mais ferozes apoiantes do terror como arma. Quando discursa sobre a arte socialista, Kirillov estende o seu pensamento, mas pouco nos é dado a conhecer sobre a razão que o leva a querer morrer. A sua exposição sobre uma verdadeira arte socialista dá-nos a conhecer mais o estereótipo que o Kirillov de Godard pretende representar do que a sua verdadeira composição interior, deixando ao critério do espectador a interpretação daquela personagem à luz da referência de Dostoiévski e ao arquétipo proposto por Godard.

A referência estende-se para lá do nome da personagem. Esta é responsável, como Kirillov o foi, por assinar um documento onde toma a responsabilidade por um crime que não cometeu e sobre o qual não tem interesse, ou sequer pudor, em assumir a autoria. Kirillov em *A Maoísta*, é apenas um estereótipo confinado a um corpo, que pela sua vontade pela morte, pela destruição e pelo seu papel narrativo ao assinar a carta, corresponde vagamente à personagem de Dostoiévski. No entanto, pela sua postura e divórcio sobretudo relativamente aos que estão na casa, o Kirillov de Godard não deixa de ser uma personagem profundamente Absurda. Essa postura despreendida que exhibe, descomprometida e anárquica, esconde uma personagem que sabe a inutilidade do seu gesto, e a quem apenas a arte lhe traz algum alento.

De resto, todas as personagens possuem um desenvolvimento tão superficial como Kirillov<sup>52</sup>: todas se resumem a arquétipos que fazem parte da crítica do autor, apesar do passado que nos é transmitido pelas entrevistas, mas que não justifica a postura das personagens perante as situações que se apresentam.

Veronique, a líder do grupo, é uma estudante de filosofia que se limita a repetir e a misturar conceitos lidos, verbalizando-os de uma forma vaga e desconexa. Guillaume é um jovem actor inflamado com tudo o que o rodeia e que procura o significado de um teatro socialista. Yvonne é uma rapariga pobre sem educação, ex-prostituta, que se limita a tratar da casa enquanto os outros dissecam o livro vermelho de Mao; esta personagem não percebe o que se passa e aos poucos transforma-se numa revolucionária repleta de conceitos que não compreende. Finalmente, Henri é um jovem químico — de todos é o mais razoável — que tenta equilibrar as coisas, sendo o único que se opõe à utilização do terrorismo para a obtenção de resultados.

---

<sup>52</sup> “Godard’s selection of Kirillov as a character, his imitation of Hundertwasser, his appropriations from Klee, his relationship with Michail Sholokhov, etc., all indicate Godard’s total disrespect for the traditional concept of characterization” (Christensen, 1986, p.151).

Todas estas personagens possuem um estilo de representação extremado. Vários são os paralelismos que se podem estabelecer entre esta construção de personagens e a que foi analisada em Beckett, já que as personagens são apenas veículos para uma mensagem e carecem de uma construção formal exaustiva.

Se o filme se sustentasse exclusivamente nas personagens, a narrativa seria vazia e pouco produtiva. Ser-nos-ia impossível aceder ao Absurdo que aquelas personagens apresentam com recurso apenas à sua intersecção. E, como vimos no exemplo anterior de *Recordações da Casa Amarela* é nesse sentido que intervém a utilização dos elementos formais do filme.

Jean-Luc Godard extrema todos os elementos que compõem uma obra cinematográfica: a sua montagem é rápida e o encadeamento dos planos à superfície aleatório, perdido numa constante de referências breves (*Fig. 8*); a sonoplastia introduz elementos não presentes na acção como se estivessem figurados na imagem, ou sobrepõem a música às palavras, abafando-as momentaneamente; a forma de construção narrativa ora aponta para o documentário, contextualizando inclusivamente o operador de câmara e o sonoplasta, ora nos apresenta elementos completamente simbólicos, como a vietnamita, representada pela personagem de Yvonne, coberta de sangue por detrás de um forte de livros vermelhos, que recebe um rádio transmissor de brinquedo, transformando-o numa metralhadora após ouvir as primeiras linhas da emissão (*Fig. 9*).

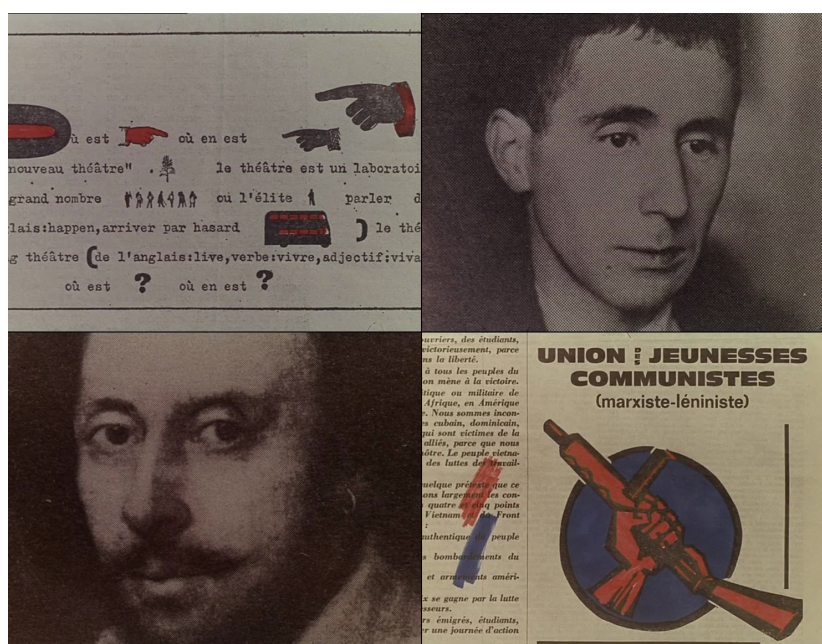


Fig. 8 - Exemplos de inserts utilizados no filme *A Maoísta* (1967), de Jean-Luc Godard.



Fig. 9 - Yvonne no papel de uma Vietnamita, completando o quadro simbólico.

As personagens jogam um duplo papel: ora contribuem para o desenvolvimento narrativo através das suas acções, ora assumem os papéis de outras personagens, como no exemplo anterior, criando um poema visual, aberto à interpretação. No entanto, uma vez que a narrativa é constituída por blocos que muitas vezes não se encontram ligados por *racords* ou conteúdos, viajamos através dela sem a certeza de que momento estamos a testemunhar quando a cena se desenrola à nossa frente. A acção é frequentemente cortada por representações que apenas se podem ligar à narrativa pelo seu sentido metafórico imediatamente ligado ao assunto em que se tocam no momento, quer através de encenações propriamente ditas, quer por *inserts* de cartazes, artigos ou imagens fotográficas.

Todo este trabalho do meio relativamente ao conteúdo visa uma afirmação da forma cinematográfica e cria uma ruptura entre o espectador e a narrativa (acentuando o facto de aquele ser um observador da acção), bem como uma separação entre a realidade do filme e a realidade da personagem.

A escolha de cenas para análise é imensa. No entanto, a título de exemplo, destaco uma cena em particular que reúne todos os elementos formais que foram referidos: a palestra de Guillaume aos habitantes da casa. Antes da palestra, o dia começa ao som da Internacional que grita através de um rádio portátil empunhado por Kirillov que, de óculos escuros e garrafa de refrigerante na mão, entra dentro do quarto onde dormem Yvonne, Guillaume e Henri, acordando-os. Seguem-se os exercícios matinais que o grupo pratica na varanda executando os movimentos vociferando a doutrina que os guia (*Fig. 10*).



Fig. 10 - Os protagonistas de *A Maoísta* vociferando as suas doutrinas durante o seu exercício matinal.

Estas duas cenas permitem já perceber o nonsense visual das personagens. Consumidos por aquela doutrina, em nada mais pensam — uma forma de sofismar a derrota a que a vida está previamente determinada. No entanto, é na palestra de Guillaume que podemos perceber então como o meio formal interfere não só na transmissão do Absurdo, mas no seu sentimento. Ao som da banda sonora do filme, que pára abruptamente a meio do discurso de introdução de Guillaume (sem que haja uma mudança de plano: mantém-se o plano americano ao longo desta primeira parte da sua intervenção, sem cortes). Guillaume introduz a sua temática: diz que as notícias que se vêem no cinema são falsas, que os Lumière eram realizadores de ficção, e Méliès realizador de documentários. O plano corta e mostra-nos Kirillov completamente desatento da intervenção do seu colega, escrevendo máximas sem sentido no quadro da parede de uma forma maquinal. Guillaume insiste que o retrato fabricado por Méliès era “brechtiano” na medida em que traduzia em ficção aquilo que eram as verdadeiras notícias. É quando pergunta a razão de tal afirmação que o plano corta para Veronique. Esta não consegue dizer a resposta. Guillaume pergunta mais duas vezes e na terceira, berra a questão, utilizando uma violência que não lhe estamos habituados a ouvir,

criando um choque abrupto. Veronique responde utilizando novamente uma máxima lida num livro, enquanto Yvonne, fora de plano, vai perguntando “O que é uma análise?”. Veronique começa a responder-lhe utilizando o mesmo tom de deitar que a caracteriza e o plano passa para Yvonne. Henri sobrepõe a sua voz à de Veronique, toma a palavra e explica porque é que se analisa. A câmara passa para um grande plano de Veronique, que termina a explicação concreta de Henri de uma forma extremamente vaga.

Embora a sequência descrita se torne um pouco vaga, é de notar que o jogo entre o som e o corte de plano para plano dão à imagem uma enorme artificialidade, uma vez que cria uma dificuldade em nos concentrarmos numa só coisa concreta. Por outro lado, permite-nos perceber a natureza do estereótipo de cada personagem.

Voltamos a Guillaume, que está agora sentado, com vários óculos de brincar em cima da mesa. Cada par de óculos possui o desenho da bandeira de um país. Guillaume propõe fazer um exercício prático: fala do Vietnam, dando-nos as notícias, como se de uma encenação se tratasse — misturando assim a ficção com a notícia. A câmara começa a aproximar-se de Guillaume à medida que este vai falando de cada país e da sua posição relativamente ao Vietname, colocando os óculos com as bandeiras. Quando finalmente lhe perguntam sobre o papel do Vietname na trama, a personagem olha para a câmara, estala os dedos apontando na nossa direcção, a acção corta, e temos Yvonne, vestida de vietnamita comendo um prato de arroz. A seu lado está uma enorme bomba de gasolina, e vários aviões de brincar a sobrevoam. Ao vê-los, a personagem começa a gritar por socorro. Voltamos a Guillaume, que fala directamente para a câmara, dizendo que a verdade está entre alguns factos (*Fig. 11*). Seguidamente, somos literalmente metralhados pelo som, enquanto se vão alternando imagens do Batman, do Capitão América e do St. Fury (*Fig. 12*)



Fig. 11- Sequência de planos da palestra de Guillaume.



Fig. 12 - Os dois planos revezados que acompanham o som de metralhadora.

Toda a apresentação de Guillaume é sobre a própria posição do realizador sobre os acontecimentos no Vietname, sobretudo pela forma como este aborda directamente a câmara. Mas mais do que isto, é um exemplo impressionante de como a forma se sobrepõe à narrativa. Rompendo com as concepções clássicas do cinema, Godard cria um acto de “terrorismo” visual e auditivo, que pretende retirar o espectador da obra de forma a permitir uma

contemplação para lá da narrativa. Esse divórcio entre o espectador e a obra é um agente transmissor do Absurdo e culmina com a calma final do filme, onde, terminado o Verão, toda a violência, toda a excitação revolucionária, inclusive da obra, desembocam numa casa vazia onde a vida continua. Aqui, novamente se exalta o paralelismo entre *Os Possessos* e *A Maoísta*:

Nevertheless, knowledge of the deluded thinking of Dostoevski's nineteenth century iconoclasts (Shigalyov's movement from total freedom to slavery) makes us realize the ineptness of the Aden-Arabie circle members and accept the shattering of their dreams at the end of summer.

(Christensen, 1986, p. 152)

### 3.5.4 Conclusões finais sobre o cinema

Terminada a análise da abordagem cinematográfica à temática do Absurdo, podemos já retirar as conclusões que criarão o suporte teórico para a criação do proposto *Manifesto dos Danados*.

Nas obras destacadas possuidoras de um conteúdo Absurdo podemos ver que, novamente, as personagens podem variar no grau de profundidade, podendo não ser mais do que estereótipos portadores de significado específico na narrativa. No entanto, são portadores dos traços arquetipais do Absurdo, não sendo necessário aprofundar as questões que uma narrativa centrada na personagem por vezes obriga, como uma detalhada explicação sobre o passado, ou uma justificação da acção da personagem através de elementos extremamente concretos.

Como no teatro, a personagem continua a ser o ponto de identificação entre o espectador e a narrativa: é sempre sobre o indivíduo que se levanta a questão do Absurdo, sendo o homem a medida de todas as coisas. No entanto, a sua transversalidade permite que a personagem tenha essa independência a nível de narrativa. Interessa mais perceber as suas rotinas do que o seu passado, como podemos ver em *Recordações da Casa Amarela*. O recurso a um certo *nonsense* nos diálogos continua a marcar presença, embora de uma forma menos assumida, tentando misturar-se na narrativa.

No entanto, voltamos a depararmo-nos com as questões técnicas e simbólicas necessárias para a transmissão do Absurdo interior da personagem. É natural ao meio cinematográfico a utilização da simbologia da imagem, em conjunto com o seu encadeamento formal e sonoro, de forma a poder transmitir o desespero, a apatia, a revolta e o Absurdo.

Nesse sentido, é indispensável um tratamento formal que permita transmitir ao público o divórcio entre a forma e a narrativa, obrigando a, em primeiro lugar, estabelecer um distanciamento da narrativa que permita receber a mensagem de uma forma mais activa — o acto de questionar a razão da quebra das regras convencionais, geralmente associadas a uma construção clássica. Por outro lado, criará no seu próprio seio a carga simbólica adequada para o que a mensagem pretende transmitir.

A palavra continua a jogar um papel importante; contudo, tal como no teatro, pela duração contida e contínua da obra, recorrer apenas ao seu peso, ou colocar a importância da obra no seu conteúdo perderá os pontos essenciais de uma obra Absurda. Não se trata de explicá-lo, mas de fazê-lo sentir. E nesse sentido, obrigando o espectador a distanciar-se da narrativa através dos elementos formais do filme, seja pelo caos que Godard propõe, ou pelos planos circulares de João César Monteiro, produz-se a sensação de divórcio entre as personagens e o seu cenário e, sobretudo, entre o espectador e a realidade que se lhe apresenta na tela.

## 4 Criar o Manifesto

### 4.1 O desenvolvimento do argumento de *Manifesto dos Danados*

Para escrever o *Manifesto dos Danados* foi necessário ter em conta os erros passados, à luz dos conhecimentos apreendidos durante a pesquisa e estudo das obras Absurdas. Com o propósito de construir uma verdadeira obra Absurda, foi obrigatório escolher de antemão a abordagem estética e formal que seria utilizada. Nesse sentido, o tempo disponível para poder transmitir a mensagem do filme foi um factor decisivo.

Como foi visto no capítulo anterior, a personagem de uma obra Absurda tem um desenvolvimento muito específico, onde a construção formal da obra cinematográfica joga um papel de igual importância para a transmissão do conceito. Se, por natureza, o meio tem de auxiliar a personagem para a compreensão do Absurdo, numa curta-metragem o problema intensifica-se, já que não é possível desenvolver a personagem ao longo da narrativa durante tempo suficiente para lhe compreender as rotinas ou as contradições. Sentir o Absurdo numa personagem, subtilmente auxiliada pelo meio (como no caso de *Recordações da Casa Amarela*), implica necessariamente um tempo maior do que o disponível para uma curta-metragem. Nesse sentido, a abordagem escolhida para o presente filme vai buscar uma maior influência à forma usada por Jean-Luc Godard pela sua violência e choque produzidos no público. Como exemplo de construção de personagem, aproxima-se mais à forma utilizada por Samuel Beckett pela sua utilização de personagens extremadas para transmitir o desespero.

Simultaneamente, a escrita do argumento e as escolhas realizadas a nível de Cinematografia, Cenografia, Edição e Som não podem ser dissociadas. Se o tratamento dos elementos formais do filme joga um papel determinante na construção da obra Absurda cinematográfica, então será necessário escrevê-la, delinear-la com bases sólidas no que toca aos elementos de composição, escala de planos, montagem, sonoplastia e os elementos cenográficos incluídos no quadro. Quando *Manifesto dos Danados* foi desenvolvido, tinha já em mente, pela necessidade formal exigida pela temática, uma direcção bastante fechada no que toca às decisões necessárias nestas áreas. Como tal, para nos podermos debruçar sobre o estudo conceptual do *Manifesto* será necessário abordar estas áreas à medida que se analisa a

construção do próprio argumento, uma vez que este é a linha que incorpora todas essas áreas, sendo elas subordinadas à narrativa e ao tema.

O ponto de partida para o argumento em si gera-se de uma base muito concreta e sólida sobre o grande tema da curta-metragem. Partimos da máxima descrita em *O mito de Sísifo*: “Se uma só vez pudéssemos dizer: [Isto é claro], tudo estaria salvo” (Camus, 1942a, p. 40). A verdade que cada objecto ou ser possui é inatingível na sua totalidade pelo homem, sem que no entanto deixe de existir e seja tão concreta como o objecto em si. No entanto, pela nossa própria subjectividade, através do nosso ponto de vista, apenas conseguimos vislumbrar parte dessa verdade, uma interpretação incompleta sobre a mesma. Na minha perspectiva, e como tive a oportunidade de dizer atrás, esta negação do total conhecimento, é de todas as facetas da nossa condição, a mais trágica. Por um lado, somos impelidos naturalmente a tentar ordenar a realidade que nos rodeia através do conhecimento e isso só bastaria para conferir algum significado à nossa própria existência. No entanto, esse conhecimento não nos é acessível pela nossa incapacidade de perceber todas as facetas que compõem o objecto. Porém, sabemos que essa verdade existe, é concreta e una, mas num mundo que é indiferente à nossa busca. Se o conhecimento poderia ser o último reduto da nossa existência Absurda, então a sua negação é sem dúvida o último e mais duro golpe sobre a nossa própria condição.

Sendo este o tema do filme, e para que o próprio funcione como uma obra Absurda coesa e se crie segundo a ideia que é a sua pedra angular, a própria curta-metragem enquanto objecto deve ampliar e permitir que se sinta a impossibilidade de conhecer totalmente a verdade da própria obra. Assim, o facto de centrarmos a construção narrativa sobre a fotografia enquanto objecto sobre o qual as personagens focam a sua atenção permite-nos estabelecer uma reflexão não só sobre a fotografia em si, mas sobre toda a imagem capturada da realidade, que em última instância pretende colocar o próprio meio cinematográfico aberto à reflexão e parte integrante da narrativa, com as suas imagens em movimento apreendidas pelo espectador. Esta é uma das grandes razões pelas quais uma abordagem como a que Godard utiliza é mais favorável ao tema em questão: criando as situações de aparente ruptura narrativa (como se pode ver no exemplo do filme *A Maoísta*, mas que ocorre também em outros tantos outros filmes), em que uma cena está ligada à outra por falsos *racords* (o que leva à sua interpretação como natural) sem que haja qualquer tipo de explicação ou preparação, chocando o público com a sua própria percepção do que seria esperado, obrigando-o não só a afastar-se da narrativa para raciocinar sobre a forma e o seu contexto,

mas também, no caso de *Manifesto dos Danados*, provocando a necessidade de perceber que a imagem é concreta, é real, mas o seu significado simbólico é velado.

Por outro lado, as diversas funções e interpretações que são associadas à imagem, e a fotografia enquanto objecto, colocam-nos num espaço em que somos sempre obrigados a lidar com o concreto — que reside na imagem capturada — por oposição à sua subjectividade — que nos é inerente, levando a nossa interpretação a jogar com a imagem e dando-lhe o nosso próprio significado. No entanto, antes de nos debruçarmos sobre a construção do argumento de *Manifesto dos Danados*, será necessário recapitular os seus antecedentes, de maneira a percebermos o caminho que levou à consolidação da abordagem descrita.

#### 4.1.1 Os antecedentes

Antes de chegar ao argumento de *Manifesto dos Danados* foram desenvolvidos dois argumentos anteriores que procuravam já responder aos objectivos propostos para o filme, que foram previamente abordados no Capítulo 2. No entanto, creio ser necessário recapitular e expandir brevemente sobre os motivos pelos quais os argumentos se mostraram ineficientes na transmissão do teor Absurdo central da obra pretendida. Este processo de análise das propostas iniciais, à luz dos conhecimentos adquiridos, foi o primeiro passo na elaboração do argumento da produção final, tendo sido de extrema importância para a compreensão dos passos a tomar para a última versão do argumento.

*Fragmentos e Apontamentos* têm essencialmente a mesma base narrativa: ambos contam a história de Sara, uma estudante de literatura, que procura em Jay, fotógrafo profissional, as respostas para as suas próprias dúvidas sobre a criação. Sara concorda em posar para Jay se este lhe responder com honestidade às questões que a assolam. A narrativa tem início no momento em que Sara e Jay se encontram para a sua sessão fotográfica, e desenvolve-se no caminho entre a casa de Sara e o atelier de Jay. Durante o trajecto, Sara e Jay conversam sobre fotografia. As dúvidas de Sara e os seus comentários procuram perscrutar o etéreo e imortal, quase sagrado da imagem, enquanto Jay apenas lhe oferece a sua visão prática e economicista da mesma. A acção passa frequentemente das personagens principais para situações que acontecem na rua, no dia-a-dia, e que vão ilustrando ou pondo em causa os temas conduzidos pela conversa das personagens.

À medida que a acção se desenrola, Sara vai ficando progressivamente mais frustrada e desapontada com Jay pelas respostas que ele lhe dá. Apesar de tudo, mantém o combinado e

sobe com Jay para o seu atelier. Durante a sessão, no entanto, a frustração que a conversa produziu, bem como a sensação de não haver um caminho ou solução para as dúvidas que levantou, levam Sara a uma acção extrema: no primeiro argumento, mata Jay e uma centena de fotógrafos tomam o seu lugar: no segundo, mata-se a si própria, sendo que Jay tira várias fotos do cadáver, e termina como um grande fotógrafo.

Os dois argumentos procuravam já jogar com a natureza ambígua da imagem e do próprio meio cinematográfico, tentando esticar as possibilidades plásticas interpretativas, utilizando as duas linhas de acção paralelas: por um lado, Jay e Sara, as personagens sempre recorrentes, de onde partiam as dúvidas e a reflexão oral. Por outro lado, as acções paralelas que pretendiam ilustrar, confrontar e acrescentar à linha principal, para obrigar o espectador não só a acompanhar a história de Sara e de Jay, mas também a de questionar sobre a natureza do objecto fotografado. Em última instância, as questões do Absurdo estariam detidas necessariamente com Sara, e a sua ânsia em descobrir um caminho para si própria através da ajuda de Jay. Para Sara, a imortalidade do acto fotográfico, e de uma forma mais geral, qualquer expressão artística, é no fundo o que lhe poderia conceder uma saída, uma salvação, para lá da inutilidade que vê no dia-a-dia. No entanto, o filme focar-se-ia, em ambos os argumentos, na questão das múltiplas facetas que constituem a verdade do objecto.

As personagens foram bastante desenvolvidas, aprofundando o seu passado e a sua história, procurando justificar todas as suas acções. Nestas primeiras versões do argumento final, era imperativo que as personagens pudessem transmitir um mundo interior maior do que os quinze minutos de duração pudessem abarcar, numa tentativa de sustentar a fragmentação que as narrativas apresentavam e tornassem as personagens suficientemente cativantes de forma a poder sustentar a fragmentação extrema a que o filme se propunha.

No entanto, a sucessiva reescrita e o crescente aprofundar teórico que foi enunciado nos pontos anteriores obrigaram a aceitar os erros óbvios em que *Fragments* e *Apontamentos* incorriam.

Em primeiro lugar, os eventos paralelos que iam surgindo ao longo da acção principal, tinham em vista, como foi já referido, a representação pictórica de uma das facetas do diálogo. No entanto, pela sua natureza narrativa, introduziam obrigatoriamente novas temáticas cujo conteúdo se separava da ideia principal. As ideias introduzidas em cada um desses momentos não eram contínuas, mas micro-narrativas em si próprias, com princípio, meio e fim. Embora a sua contextualização intelectual pudesse fazer sentido, a sua materialização no papel criava ruído e diluía a mensagem principal da narrativa. A alienação

que se produziria com a introdução desse tipo de fragmentação não seria a favor do conteúdo ideológico do filme, diluindo a mensagem do mesmo.

Por outro lado, a reflexão concreta sobre a imagem era transmitida oralmente, não utilizando de uma forma eficaz os elementos formais cinematográficos. Uma vez que as sequências que se entrosariam na acção principal não funcionavam por questões de estrutura, os diálogos tornaram-se insuficientes para criar uma reflexão sobre a imagem e a sua natureza.

Em terceiro lugar, e talvez dos pontos mais importantes, a postura e visão de Sara dominava a de Jay. Este era caracterizado como sendo um escroque, uma pessoa obcecada com o dinheiro, e pouco mais, desvalorizando por completo a sua visão sobre a fotografia.

Procurando estabelecer um paralelismo com as obras estudadas no Capítulo 3, ambos os argumentos tendiam para uma abordagem mais ligada à personagem em si (sendo neste caso Sara a personagem Absurda, dado o seu grande gesto final), como acontece no caso de *Recordações da Casa Amarela*. Para que a reflexão transmitida possa realmente pôr em causa a natureza do objecto fotográfico, um dos lados não pode tomar uma posição de superioridade perante o outro. Se se pretende estabelecer uma verdadeira argumentação sobre a pluralidade de significados da fotografia, então nenhuma das suas facetas pode dominar a outra. Desta forma, torna-se ineficaz a colocação do tema do Absurdo sobre os ombros de apenas uma personagem. Assim retiram-se duas importantes lições: por um lado, a necessidade de se compreender o limite temporal, que obriga a uma concentração no tema, não permitindo desvios que causem ruído; por outro lado, e simultaneamente, de forma a transmitir uma reflexão sobre o Absurdo, onde a impossibilidade de conhecer a totalidade da verdade sobre o objecto é o ponto principal de incidência, é necessário que ambas as personagens sejam equilibradas entre si, de forma a que o objecto possa ser visto de duas posições válidas, mas contraditórias. Com esta consciência, foi dado o início da escrita do argumento *Manifesto dos Danados*.

#### **4.1.2 A construção das personagens**

Apesar da importância da construção formal do filme, não é possível subestimar o papel de relevo que a personagem continua a ter na produção de uma obra cinematográfica. Em última instância, qualquer reflexão sobre a condição Absurda do homem tem como centro o indivíduo, e num filme com os propósitos estabelecidos de *Manifesto dos Danados* deve

acentuar-se o divórcio entre o homem e a natureza que o rodeia. É pela ruptura entre a personagem e a forma, pelo seu divórcio, que se consegue estabelecer a ligação emocional ao tema do Absurdo.

Inspirado na construção de personagens que Samuel Beckett emprega no seu *À espera de Godot*, as personagens foram construídas como veículos da ideia, funcionais na sua essência como portadores de uma atitude. No caso de Beckett, as personagens eram extremadas, sendo quase loucas no seu desespero, o que lhes permitia exprimir as suas opiniões e sentimentos oralmente. No meu caso, porém, utilizei apenas a noção de que as personagens têm de ser receptáculos de uma interpretação antagónica sobre o objecto que lhes desperta a paixão. Foi minha intenção desde o início de *Manifesto dos Danados* que essas posições individuais não tomassem forma através do diálogo, mas que visualmente fosse dado palco a cada uma das personagens para expor a sua visão sobre o objecto fotográfico. Pretendi que a construção da personagem no ecrã se fizesse com base nesses elementos pictóricos subjectivos, embora exactos e concretos na sua materialidade, mas passíveis de diferentes interpretações, criando, no limite, um filme cuja definição acentuasse essa infinidade de interpretações que é precisamente o tema a explorar. Criando imagens concretas, pretende-se paradoxalmente ampliar as personagens e a narrativa a um ponto exacerbado de interpretação, onde a lógica de encadeamento narrativo é inegável, mas onde o significado subjacente é sujeito à mais profunda das especulações pessoais. Através desse divórcio entre o objectivo e o subjectivo, pretende-se germinar a sensação do Absurdo. E para isso, as posturas não podem ser verbalizadas. É necessário mostrar a impossibilidade de conhecer a totalidade do objecto e não apenas dizer que é impossível.

Assim, criando personagens com ideias opostas no que respeita ao significado da fotografia, cria-se espaço para que seja no confronto entre as ideias que surja a reflexão e, em última instância, a percepção de que o objecto sobre o que falam é tudo o que ambas as personagens sentem, mas muito mais. O próprio meio cinematográfico fica em cheque, utilizando as ferramentas à disposição do cinema, como veremos mais à frente.

Nesse sentido, a criação de um passado ou futuro para as personagens, na sua fase de construção, ou muito detalhe sobre as razões das suas visões, torna-se uma necessidade menor, podendo inclusivamente ser prejudicial, uma vez que pode dar azo à tentação de incluir esses elementos em diálogos ou reflexões (como aconteceu nos argumentos anteriores), diluindo a importância funcional da personagem e acrescentando ruído que distrairá do foco principal da narrativa. Volto a socorrer-me das personagens que esperavam

Godot e os jovens marxistas-leninistas. No primeiro caso, apenas o estereótipo sustenta a personagem e a sua loucura em si é razão suficiente, dispensando qualquer passado ou futuro. Tal como dentro da casa onde as personagens de Godard vivem, o passado dos jovens é-nos contado rapidamente, como pano de fundo para perceber a caricatura que cada um representa. Em ambos os casos, são invólucros — humanos é certo — não deixando contudo de ser necessário desenvolver os seus traços gerais. Mas demasiados pormenores poderiam comprometer o tema e a forma da obra. A lógica da personagem deve ser subordinada ao propósito do filme e, neste caso, toda a informação que extrapole para lá da pessoa que vemos no ecrã naquele preciso momento, e que se dedica a explicar os “porquês” e os “comos”, fugiria ao propósito do filme.

Tendo noção dos extremos pretendidos para a narrativa, optou-se pela criação de duas personagens: Sara e Francisco, que se assemelham às personagens anteriormente criadas de Sara e Jay. Dois pontos de vista opostos são o suficiente para gerar toda a reflexão, aludindo directamente às ideias de um indivíduo quando confrontado com as ideias do outro. Se fossem adicionadas personagens periféricas de relevo, como acontecia anteriormente, a questão do confronto de ideias necessário à trama perderia o seu significado numa cacofonia indecifrável. Contendo a visão do objecto a duas interpretações diametralmente opostas, pretende-se criar uma identificação com o confronto criado.

A diferença de género das personagens é também um importante ponto narrativo. Pretendendo ampliar a possibilidade de leituras sobre a narrativa, a diferença entre os estereótipos do homem e da mulher cria no espectador uma incerteza quanto à natureza da relação entre as duas personagens, incerteza essa que nunca será abordada no filme e ficará sempre em aberto, mostrando assim a transversalidade da reflexão a qualquer plano da vida do ser humano. Para além disso, jogar com o estereótipo ampliará o conhecimento sobre a visão de cada uma das personagens: é inútil imaginar que, sem indicação do contrário, o público não associe à imagem da mulher um ponto de vista mais emocional e romântico relativamente ao mundo que a rodeia, enquanto que ao homem associará um ponto de vista mais pragmático e utilitário. Trabalhando a personagem sobre esse estereótipo, incentivo o espectador a fazer uma construção mental da personagem que se encaixa na sua própria percepção do comportamento e feitio dos seus arquétipos, criando, de espectador para espectador uma noção diferente de quem são essas personagens — nunca errada, apenas diferentes faces de uma mesma imagem. Simultaneamente, esse confronto de géneros

permitirá sustentar a falta de contextualização das personagens, uma vez que, opostas em todos os sentidos, físicos e emocionais, obriga à existência do conflito desde a primeira interacção.

Assim, Sara defenderá a metafísica da imagem, o seu valor transcendental. Para ela, a imagem é, para além de um documento, uma obra de arte aberta à interpretação. Qualquer imagem comunica, e nessa comunicação entre o autor e o receptor, Sara procura o belo da realidade. Por outro lado, identifica-se com o carácter aparentemente imortal que a fotografia possui, pela sua qualidade de documento do real. Por seu turno, Francisco é um profissional da área fotográfica, e sendo esta o seu ganha pão, vê nela uma ferramenta para a sua sobrevivência. Não pretende, através dela, fazer passar qualquer tipo de mensagem profunda sobre o homem ou a realidade, mas produzir imagens esteticamente apelativas, que possam ser utilizadas para os mais diversos fins, desde que sejam pagas. Para ele, a imagem serve um propósito funcional e não metafísico. Não se coíbe de realizar qualquer tipo de trabalho em que seja necessário a fotografia. É um apaixonado pela técnica relativa ao acto de fotografar, possuindo uma enorme quantidade de máquinas e material para conseguir as fotos que pretende.

Subjacente a ambas as personagens encontra-se uma procura ilusória da imortalidade que a fotografia aparenta conceder, embora a procurem em pontas opostas da câmara. No entanto, o próprio confronto sobre a natureza do objecto fotográfico afasta inevitavelmente essa possibilidade, uma vez que nenhuma atitude está errada, mas nenhuma das duas compõe a totalidade o que é o objecto. E, dessa forma, perante a impossibilidade de perceber o que tanto os apaixona, resta apenas às duas personagens compreender a sua natureza inútil e sem esperança.

É preciso ter em conta que, ao contrário do que acontecia em argumentos anteriores, ambas as personagens necessitam de estar equilibradas entre si. As opiniões de cada um sobre a fotografia não se podem sobrepor à do outro, com risco de deturpar o propósito do filme. Olhando para a breve descrição de personagens apresentada, surge novamente a possibilidade de Francisco se subjugar a Sara pela sua postura mais pragmática e mercantil. Para poder contrabalançar este factor, foi necessário desenvolver o comportamento de ambas as personagens de forma a não permitir que uma ganhe a afeição do público em detrimento da outra: Sara, possuidora de uma postura mais emotiva, será claramente mais volátil do que Francisco, o que permite desvalorizar um pouco a sua argumentação que tendencialmente se apresentaria como a mais dominante. Francisco, por sua vez, tem de apresentar uma atitude

descomprometida para com os outros, inocente de qualquer especulação que possa ser tecida sobre ele e mostrando uma devoção à fotografia pelo seu aspecto estético e prático. Em ambos foi necessário criar uma noção de honestidade descomprometida para com eles próprios e com a sua respectiva visão.

Sendo que a acção se centra nestas duas personagens, é necessário concentrar a premissa narrativa do filme numa situação onde estejamos sempre subjugados a estas duas personagens. Assim, o ponto onde culminam as anteriores versões do argumento, a sessão fotográfica propriamente dita, é precisamente o ponto de partida para a narrativa de *Manifesto dos Danados*. É pelas diferentes visões que ambas as personagens têm sobre o acto fotográfico que surge o conflito; e creio que essas diferenças devem surgir no acto da criação fotográfica. Para além disso, os elementos que serão colocados e que pretendem quebrar o encadeamento clássico, provocando o choque no espectador, surgem com o intuito de mostrar a posição de cada um, através da sua explicação visual e evitando a sua manifestação oral.

Esta manifestação visual das opiniões e visões de cada um sobre a fotografia precisa de criar o choque com a narrativa do filme, introduzindo-se neste de uma forma abrupta, sem introdução ou explicação, onde a sua presença é inegavelmente factual, mas a sua realidade única, quase estanque, constituída por elementos reais e concretos, negando sempre a questão do sonho ou da imaginação, mas cuja utilização choque as pré-concepções narrativas do espectador e obrigue à reflexão sobre cada quadro. Os quadros, por sua vez, devem possuir uma carga simbólica apropriada ao significado inerente à ideia de cada cena, materializada pelo plano e pelos elementos cenográficos empregues, mas nunca explicada pelas personagens, cuja postura deve ser de uma total aceitação, criando um divórcio, um destaque entre as personagens e a realidade que as envolve.

No entanto, a fragmentação formal que pode surgir do encadeamento destas cenas com a narrativa não é desejada. A todo o momento da curta se torna necessário transmitir que, apesar de as imagens serem desconcertantes em termos narrativos, a linha condutora do pensamento mantém-se. Há uma lógica e um propósito nesses fragmentos e todos eles caminham no sentido da narrativa, fazendo parte dela. Para que tal seja possível foi necessário estabelecer algumas decisões de encadeamento de espaços e de cenas, de forma a que o filme fosse homogéneo apesar da introdução de elementos aparentemente disruptivos. Desta forma, antes de nos debruçarmos sobre as escolhas formais levadas a cabo na elaboração do argumento, convirá analisar o mesmo do ponto de vista narrativo.

#### 4.1.3 A descrição conceptual do argumento final

Embora em anexo esteja disponível o argumento original de *Manifesto dos Danados* creio ser importante descrever os artifícios criados e os seus intuitos primordiais. Qualquer descrição de um filme que pretende, por natureza, ser uma obra onde as suas múltiplas facetas sejam exageradamente visíveis, é extremamente subjectiva. No entanto, como já afirmei anteriormente, existe uma lógica bastante sólida que foi criada especificamente para ampliar a possibilidade de leituras, sem no entanto perder o seu fio narrativo.

Assim, em *Manifesto dos Danados*, a primeira cena do filme é um prelúdio à narrativa propriamente dita. É de extrema importância esta introdução ao filme, uma vez que pretende não só contextualizar o tema, como criar um forte impacto visual, contextualizando a sua forma. Utilizando como acção a passagem do Génesis relativamente à torre de Babel, introduzimos as personagens não como Sara e Francisco mas através dos corpos que as compõem. Simbolicamente, a utilização da história de Babel baseia-se na natureza do próprio Génesis. Enquanto primeiro livro bíblico, é no Génesis que encontramos os relatos de natureza oral, que foram transmitidos de geração em geração até ao seu registo em palavra escrita, e que, no fundo, nos permitem conhecer as interpretações dos povos antigos, através dos mitos desenvolvidos para poderem responder às questões levantadas pela natureza. É através desses mitos que compreendemos como as questões mais fundamentais da existência eram resolvidas pelo ser humano. No caso de Babel, os indivíduos, após o dilúvio, várias gerações depois dos filhos de Noé, procuram utilizar a sua capacidade de total comunicação uns com os outros para erguerem uma cidade e uma torre que atinja os céus. No entanto, Deus desce à Terra e confunde a linguagem dos indivíduos para que se espalhem pela terra, não se compreendendo uns aos outros, de forma a que não se assemelhem a Deus.

A minha análise do mito da torre de Babel corresponde precisamente à explicação, passada de geração em geração, para a impossibilidade de comunicação entre o ser humano. Uma interpretação mais livre permite-nos perceber que não se trata apenas da linguagem de diferentes nações, mas da própria palavra e das suas múltiplas facetas, que, designando a imagem do objecto, evocam a sua pluralidade, existindo uma interpretação por cada ser humano, dentro do espectro do seu significado. Falando a mesma língua tudo poderiam, porque tudo lhes seria inteiramente acessível, sendo a verdade do objecto apreendida na totalidade. É essa confusão da linguagem que cria a barreira do conhecimento. A intervenção divina surge como a razão para a impossibilidade do conhecimento total da verdade que nos

rodeia. É a resposta dada para um problema que se encontra na raiz de qualquer indivíduo que se questione sobre a sua existência.

A primeira cena permite-nos também marcar já a tendência estética e formal da obra, exageradamente teatral, é certo, mas que pretende chocar de início com as percepções que o público pode ter relativamente ao filme. As personagens assumem outros papéis que não o de Sara e Francisco, mas sim do ser humano e de Deus, num espaço que não é contextualizado e onde a própria acção nos é oferecida sem explicação. Esta indiferença entre a representação no espaço, a aceitação das personagens como sendo um factor normal dentro do universo da curta-metragem, amplia a sensação de distanciamento entre o público e a acção, procurando incentivar a racionalização sobre o conteúdo de cada cena. Por outro lado, o efeito de “palco” que se pretende atingir com a cinematografia empregue (que discutiremos mais à frente) joga um importante papel em catalisar essa distanciação inconsciente do público às personagens, negando a total imersão narrativa. As personagens saem de cena em direcções opostas, cortando a preto a acção. A assimilação da primeira cena, pelo facto de ter um estilo de representação e não pertencer à narrativa propriamente dita, pretende jogar um papel extremamente importante no resto do filme. Nunca mais sendo referenciada, tenta-se que o espectador se questione sobre a razão daquela cena em particular. As respostas que este encontra influenciarão a sua leitura da restante narrativa (*Fig. 13*).



Fig. 13 - A primeira cena, como pode ser vista no filme *Manifesto dos Danados*.

A segunda cena apresenta-nos Sara e Francisco sentados a uma mesa, com o ruído de um café. O plano geral deveria ser construído de forma a esconder todo o envolvente, centrando-se nas personagens e na mesa de café, com a enorme janela como pano de fundo de modo a que o resto da divisão não seja percebido pelo espectador.

Esta segunda cena introduz a forma que as personagens tomarão durante o resto do filme. Da anterior, apenas a maçã que Sara rói pode dar azo a que haja ligação entre ambas as cenas. A acção é uma mera apresentação das personagens depois do choque inicial, um momento de calma antes do início da sessão fotográfica que nos permite conhecer o básico da situação emocional das personagens. Sara está impaciente e nervosa, Francisco calmo e distraído. A sua breve interacção baseia-se numa troca de palavras circunstancial, e a ligação de Francisco à lente Zeiss não é mais do que um pequeno apontamento dos gostos da personagem, bem como uma introdução ao tema da fotografia (*Fig. 14*).



Fig. 14 - Plano geral da segunda cena, Café Simulado, não incluída na versão final de *Manifesto dos Danados*.

A explicação do facto de Sara estar de roupão azul, ou da razão por que Francisco vê uma lista de lentes não nos é dada num espaço que, pelo barulho e cenografia, se percebe ser um café. Pretende-se deixar espaço à interpretação do espectador, analisando-se apenas os elementos que a imagem lhe oferece, uma vez que a narrativa não lhe responderá às questões. Entre a cena do café e a do estúdio põe-se em prática a questão dos falsos *racords*, que se

propõem unir espaços que funcionam independentemente, um artifício que recai mais no campo da cenografia, e que é indispensável à construção formal proposta. Francisco levanta-se do café, sai de plano, e entra, em *racord* para o estúdio fotográfico. O som auxilia a passagem, uma vez que se pretende continuar a ouvir o som do café, acrescentando à estranheza que este novo espaço nos introduz e simultaneamente auxilia ao estabelecimento do falso *racord*. Quando Francisco se baixa para mudar a cassete do rádio, o som do café pára e é substituído pela música que ele coloca no leitor. Voltamos ao espaço anterior, onde agora a música do estúdio é que caracteriza o espaço. Esta passagem possui uma dupla função: por um lado reforça a suposta posição do café em relação ao estúdio; por outro lado coloca em evidência o valor subjectivo da imagem: o mesmo enquadramento, com os mesmos elementos visuais, ganham uma nova leitura através do som.



Fig. 15 - O plano geral de Estúdio de Francisco utilizado na versão final de *Manifesto dos Danados*.

Sobre o Espaço do Estúdio (*Fig. 15*) é de destacar a sua composição artificial: três paredes, representando cada uma delas uma divisão diferente do apartamento de Francisco. No centro da imagem, destacado dos elementos que o compõem, um tripé fotográfico. Também esta construção joga uma dupla função: em primeiro lugar, é um dos exemplos mais evidentes da conjugação dos elementos anteriormente descritos — o plano paralelo, a representação da personagem, os limites do espaço e a sua artificialidade. Por outro lado, é neste espaço que nos é dado a conhecer Francisco, pelos elementos cenográficos que

compõem visualmente a cena: um espaço puramente dedicado à fotografia, meticulosamente arrumado. Na parede de trás, o seu quarto, com roupa no chão, desarrumado, com várias fotografias presas à parede. À direita, uma espécie de sala de estar, com um sofá coçado, gasto, com cassetes no chão desarrumadas e uma aparelhagem velha. Estes elementos pretendem passar a ideia de quem é Francisco sem ser necessário que o próprio verbalize a sua condição. Através dos objectos que se pretendem incluir na cena, o espectador têm a hipótese, se assim o desejar, de criar uma abstracção sobre aquela personagem, baseada nos seus próprios pré-conceitos sobre aquela identidade visual.

Sara entra no estúdio enquanto Francisco está compenetrado no seu trabalho. Receosa, olha para um espaço que não nos é visível e que se encontra atrás da posição da câmara. Todas as informações sobre o que se passará a seguir estão disponíveis: sabemos que Francisco é fotógrafo e, estando Sara de roupão, presumimos que ela é a modelo. Sara caminha na nossa direcção; mantendo o *racord* entra num espaço que apreendemos como um *backdrop* fotográfico. Tira o roupão e olha receosa da sua exposição contra o fundo branco. A vulnerabilidade perante o espaço e sobretudo perante a câmara, aludindo ao aspecto invasivo da fotografia, pretende relembrar as questões do indivíduo — carne perante um espaço estéril e estranho.



Fig. 16 - O *backdrop* fotográfico, utilizado na versão final da curta-metragem.

Na sequência de planos que se segue é utilizado o facto de se ter anteriormente estabelecido o *racord* entre o estúdio e o *backdrop*. O espectador sabe que Sara está à frente de Francisco, e assim os planos que de recriação fotográfica que se seguem não quebram a coesão narrativa pela inclusão do diálogo entre os dois e pelo posicionamento espacial já assumido. Francisco vai pedindo a Sara várias poses e dando diversas indicações, procurando explorar o corpo da jovem. Tem claramente uma noção forte do que pretende da sessão fotográfica. No entanto, a cada indicação, o contra-campo correspondente de Sara é um novo quadro, completamente díspar do anterior e do que se segue. Sara recria fotos de autores conhecidos, nomeadamente de Nickolas Muray, Lewis Wikes Hine e Nan Goldin (*Fig. 17*).

Simbolicamente, Sara traduz o seu pensamento sobre a forma de referência dos autores que considera válidos, respondendo aos pedidos de Francisco com fotos que acha adequadas aos propósitos. Sara não nos diz que gosta destes autores e que esta é a sua visão da fotografia. Sara mostra-nos isso.

Aqui amplia-se a possibilidade de leituras sobre a narrativa. Por um lado, se o espectador tem noção das fotos que se recriam no plano, consegue perceber que Sara percorre vários autores diferentes, desde a foto documental até à foto de moda. Desta forma, compreende que Sara é uma amante da arte fotográfica e que valoriza a referência dos autores que fizeram para si próprios um nome na História. No entanto, se estes fotógrafos são desconhecidos do espectador, a mensagem é transmitida da mesma forma, mas com um grau de aprofundamento diferente. As referências de que Sara se socorre permitem descortinar o seu gosto por um tipo de fotografia, que não corresponde ao que é pretendido por Francisco. Sobre a mesma imagem, diferentes considerações são tecidas, consoante o grau de ligação do espectador à temática.



Fig. 17 - As recriações das fotos propostas como são apresentadas em Manifesto dos Danados.

É neste momento que surge a quebra entre os pontos de vista de cada um. Francisco, frustrado por não conseguir o que quer de Sara, entra dentro da sua reprodução da foto de Nan Goldin e desconstrói a posição da modelo de forma a obter o que quer, visivelmente irritado e sem pudores relativamente ao corpo de Sara — o seu interesse relativamente ao corpo do modelo é puramente estético, apesar da posição em que coloca a modelo ser bastante reveladora e de uma sensualidade barata.

As indicações de Francisco prosseguem, e surge o primeiro grande plano do filme, centrando-se sobre o rosto de Sara. Este grande plano nega todo o envolvente, sendo apenas a personagem que nos interessa. Estabelece-se então uma relação de proximidade com aquela personagem no momento em que ocorre a total cisão entre personagens. Esta quebra deve ser auxiliada pelo *jump cut* entre as poses de Sara, iludindo assim quanto tempo se passou desde a indicação anterior. Culmina com Sara fazendo uma careta para Francisco.



Fig. 18 - O grande plano de Sara, conforme a curta-metragem.

A cena que se segue inverte os papéis e dá voz ao descontentamento de Sara. Esta passa a ter controlo sobre a sessão e grita as indicações a Francisco. A passagem entre o *close-up*, e o início da cena do Estúdio de Sara segue os trâmites de campo e contra campo que haviam sido empregues entre o Estúdio de Francisco e o espaço fotográfico, não indicando qualquer mudança de espaço. No entanto, todo o cenário representa agora Sara: as paredes são diferentes, forradas, os elementos bem cuidados e organizados e a máquina diferente.

Identificamos como sendo o mesmo espaço pela semelhança com o Espaço do Estúdio de Francisco: a mesma disposição das paredes, com diferentes objectos que representam as mesmas coisas (Fig. 19).



Fig. 19 - O Estúdio de Sara em Manifesto dos Danados.

Sara vocifera as mesmas indicações que Francisco lhe tinha dado. No contra-plano, Francisco, constrangido, vai fazendo poses de culturista. Sara entra no plano dele, arrasta um pedaço de cenário e compõe ela própria, com o corpo do modelo, a sua referência para o que ele deveria querer. Francisco, por seu lado, nega essa intenção. Frustrada, Sara sai de cena e a acção corta a negro.

A disposição do “café” é replicada novamente. Pretendi que estes espaços em que as personagens se encontram lado a lado funcionassem um pouco como uma “âncora” da narrativa: apesar dos inúmeros espaços que percorremos ao longo da curta-metragem, as personagens voltam sempre àquela disposição, embora em cenários diferentes, o que pressupõe um ponto de encontro entre as duas perspectivas e onde o confronto é directo e não só visual. Será nestes espaços que o diálogo entre as personagens ganhará mais relevo, uma vez que a posição espacial das duas personagens, sentadas em pontos opostos da mesa, convida ao confronto entre ambas. Simbolicamente, o cenário que se encontra por detrás das personagens pretende acompanhar a degradação entre a comunicação de Sara e Francisco: se

no primeiro café a grande janela deixa perceber todo um mundo lá fora através da luz da rua, agora, após a primeira grande ruptura entre ambos, a janela dá lugar a uma parede esburacada por onde entra a luz do exterior. Há ainda uma réstia de comunicação entre ambos, o diálogo continua aberto, simbolizado pelas entradas de luz do exterior. Sara possui agora um roupão amarelo, indicando uma presença mais vibrante do que o dócil que ostentara no primeiro café. Uma vez que esta cena corresponde ao momento de transição entre o primeiro grande desentendimento e a demonstração dos pontos de vista de cada um, a orquestração dos movimentos das personagens é de extrema importância. Há uma necessidade de manter visualmente a coerência entre a postura de cada personagem e a posição relativa dos corpos. Esta movimentação é auxiliada por dois grandes factores: por um lado a escala de planos utilizada — o ângulo da câmara deve auxiliar a percepção da postura da personagem. A título de exemplo, quando Sara profere o “Não” em resposta à afirmação de Francisco, a imagem da personagem feminina deve ser capturada em contra-picado, ampliando a sensação de superioridade que esta sente em relação à personagem de Francisco. Por outro lado, é uma das duas grandes situações do filme onde se pretende que a luz jogue um papel narrativo (sendo a outra situação, e de uma forma mais vincada, a última cena). Os raios de luz, aparentemente caóticos que irrompem pela parede, devem iluminar a personagem de forma a ampliar a carga dramática da situação. Novamente, a título de exemplo, quando o plano abre e Francisco está cabisbaixo, a luz deve incidir sobre a sua nuca, provocando sombra na sua expressão, aumentando o seu sentimento de pesar, preocupação e frustração (*Fig. 20*).



Fig. 20 - Café Destruído, incluído da curta-metragem.

Quando a cena nos é introduzida sob a luz do plano geral, Francisco está debruçado sobre ele mesmo enquanto Sara está claramente numa posição superior a ele. Quando Sara confronta Francisco com a natureza da imagem que ele pretende atingir (“mas é pornográfico”) Francisco sobe a sua cabeça, apaga o cigarro, assumindo agora ele numa posição de defesa relativamente à personagem que o ataca. Esta por sua vez, sendo confrontada pela posição e olhar de Francisco, esconde-se nas sombras, assumindo a postura que Francisco tivera segundos antes, escondendo-se do olhar deste.

É pela nova sensação de desafio que a posição de Francisco que Sara é levada a explicar o que pretende com aquele diálogo. Sara levanta-se e sai do plano. Assumimos que a cena seguinte é uma resposta directa à questão levantada por Francisco. É neste contexto que surge a cena designada como “Linha de vida de Sara”. Simbolicamente, esta cena pretende demonstrar o papel que a fotografia joga na vida de Sara, o que há de mais íntimo na sua interpretação sobre o conceito do objecto fotográfico. Assim, é -nos mostrado um percurso da vida de Sara, mostrando-a em pequena até ao momento da sua morte, sendo a fotografia um meio de registo do que foi a sua história, que perdurará para lá da morte.

Formalmente, a cena tem dois grandes pontos. Cenograficamente, a cena é representada por diversas fotos numa parede, onde Sara, imóvel, estará sempre ao centro. A forma que essas fotos têm concentra-se no centro e afunila nas pontas, formando uma espécie de losângulo. Pretendi que essa figura formada pelas fotos assumisse uma forma orgânica associada ao percurso temporal de uma pessoa. Pela primeira vez, utiliza-se um *traveling*, que começa num grande plano de Sara em pequena e termina num enorme plano geral da parede onde já só as fotos restam. Utilizar-se um contra-campo de *flashes* a disparar para vincar a ideia da fotografia e simultaneamente auxiliar ao corte do plano em movimento, de forma a que sempre que regressamos a ele estamos numa nova fase da vida de Sara e, como consequência, cenograficamente aparecem mais fotografias na parede.

Essas fases, por sua vez, pretendem dar-nos a conhecer um pouco da vida de Sara até a presente e, por outro lado, uma conjectura do que será o futuro, incluindo Francisco na imagem. Não se pretende afirmar que ambos têm uma relação, uma vez que qualquer interpretação do futuro por parte da personagem é especulativo. No entanto, pretende-se criar a possibilidade da existência dessa leitura.

Sara volta a entrar no “Café Destruído”, com um molho de fotos que afirma que a representam, desafiando Francisco. Este por seu lado, levanta-se mostrando a sua versão sobre o mesmo tema. A sua “Linha de Vida”, corresponde à sua actividade profissional.

Enquanto que na linha de Sara o *traveling* era perpendicular à acção, uma vez que o tempo tem o homem como referência, no caso de Francisco é paralelo, sendo que não é a sua evolução mas a evolução do seu corpo de trabalho. Assim, segue-se o mesmo esquema, onde as fotos colocadas na parede assumem agora uma forma organizada e de moldura em volta de vários modelos que Francisco fotografa. Começa novamente num grande plano, mas à medida que o *traveling* vai correndo a escala vai abrindo, mostrando o aumento das fotos e dos modelos. Como contra-campo, vemos Francisco fotografando os modelos.

Para Francisco, a sua presença está representada nas fotos que tira e não nas fotos que lhe são tiradas. Pretende-se levantar a questão da autoria e do modelo, como ponto de divergência entre ambos. As duas cenas que se seguem, e que partem do “Café Destruído”, a cena da garagem (intitulada no argumento como “Sala das Máquinas”) e do político, são duas considerações sobre o mesmo acto: o da manipulação fotográfica. Na garagem, Sara entra num espaço abandonado do que parece ser uma antiga oficina de carros. Ao encontrar uma foto na parede, mostra-a a Francisco. A figura é a de um mecânico naquele espaço, rindo-se. Sara atravessa porta do casebre onde a figura está, e assume as suas roupas, e a personalidade que pensa ser a do mecânico, representado toda a acção que imagina que possa ter levado aquela foto. Formalmente, a cena pretende reflectir sobre a própria manipulação que o cinema permite — o espaço é introduzido, vazio, com um *traveling* paralelo. O plano estabiliza no casebre, e quando Sara transpõe a porta, sem recurso a corte, deixa de ter o roupão vestido. Tem agora um bigode e as mesmas roupas que a personagem da foto. À medida que a acção se desenrola, volta a ser mostrado o espaço da garagem que estava vazio no *traveling*, que agora tem um carro a ser reparado. Toda a reflexão gira em torno da manipulação interpretativa que a imagem é sujeita.

Face ao argumento apresentado por Sara, Francisco é-nos apresentado num espaço indeterminado, negro, estabelecendo o *racord* com o olhar. Estala os dedos e é engolido pela penumbra, enquanto, simultaneamente, se ilumina um palco atrás de si. Francisco entra novamente em plano, à medida que a câmara se aproxima do palco, vestindo um fato, e dirigindo-se a uma multidão invisível. Um fotógrafo de guerra entra em palco e entrega algumas fotografias a Francisco, que escolhe as que mais lhe interessam sem interromper a retórica política do seu discurso. As imagens que lhe são entregues pretendem representar a vida precária de algumas pessoas. No entanto, Francisco consegue, recorrendo à recontextualização da fotografia, manipular a mesma de forma a servir o seu próprio discurso. Se Sara apresenta essa interpretação da fotografia como algo positivo e pessoal, Francisco

pretende apresentar a sua visão negativa da mesma manipulação. Francisco termina o seu discurso com recurso ao Hino informal da União Europeia.

A cena da arena está dividida em duas grandes partes: uma mental e uma física. Sara entra numa grande arena arrastando uma mesa pelo chão. Voltamos à mesma disposição dos cafés, desta feita num espaço que parece perdido no negrume (*Fig. 21*). Toda a comunicação está desfeita entre as duas personagens e estas, frente a frente confrontam-se directamente. É a primeira vez em todo o filme, que as opiniões das personagens são expressas oralmente, nunca se referindo porém de que é sobre a fotografia que trata a discussão. Não referindo o objecto e negando a contextualização ao espectador, pretende-se ampliar a subjectividade do discurso, podendo ser aplicado não apenas à fotografia em particular, mas a toda a manifestação artística e, no limite da abstracção, a qualquer objecto. Este confronto directo é no entanto um discurso por si contraditório. As frases que vão sendo arremessadas pelas personagens contradizem-se, remetendo para a incerteza das suas próprias definições.

Sara tem um roupão vermelho, que utilizará como capa mais tarde, e que simboliza a sua vontade de provocar, de confrontar. Roda o tabuleiro que está em cima da mesa. Francisco traz uma cadeira e senta-se. Quando este se senta já Sara tem as peças e o relógio em cima da mesa, pronta para jogar. Esta orquestração de eventos só será possível graças à edição. Neste ponto da narrativa, espera-se que o público se tenha familiarizado suficientemente com o esteilo empregue, não sendo por isso necessário explicar todos estes movimentos através da imagem. As personagens jogam enquanto dizem o texto. A cada frase que surge, mais uma jogada, e mais um toque no relógio. A edição pretende ser cada vez mais rápida, intensificando a rapidez dos argumentos e a forma quase irreflectida com que são ditos. Os planos utilizados aproximam-se cada vez mais do relógio de forma a que, quando o plano abre novamente, Francisco esteja já em cheque-mate. Frustrado, Francisco lança a mesa e Sara tira o roupão, revelando uma roupa de toureiro por debaixo do mesmo. A luta que se trava em argumentos passa para o plano da acção, físico e impositivo (*Fig. 22*). A cada investida surge um novo argumento oral.



Fig. 21 - A Cena do Xadrez, como é apresentada na versão final da curta-metragem.



Fig. 22 - A Cena da Tourada no filme Manifesto dos Danados.

É Francisco, o mais calmo das duas personagens, apesar da sua explosão na arena, que segura Sara numa última investida. A luz da arena apaga-se e torna a acender-se, dando início à última cena do filme, sendo que o plano que faz a transição entre as duas cenas deve ser o mesmo. Ambas as personagens estão vestidas de gala e a luz que se acende não permite ver nada para além do pequeno círculo onde apenas as personagens estão. Tudo à volta delas desapareceu. Esta é a cena mais importante do filme, onde a luz volta novamente a jogar um papel narrativo. A sua presença nega todo o espaço envolvente. Nada resta do mundo que nos rodeia, apenas um homem e uma mulher que dançam no negrume da compreensão, sozinhos, sem apelo, num mundo silencioso que se recusa a ser conhecido (*Fig. 23*).

Esta negação do espaço é acentuada pela utilização, pela primeira vez, dum movimento circular que acompanha a dança das personagens à medida que as últimas linhas do diálogo são lidas. Todo o espaço pode ser mostrado porque nada nele existe de concreto, sendo o único foco o ser humano, aquelas personagens, que na sua solidão sabem que a única coisa que lhes resta fazer é continuar nessa eterna dança por um conhecimento que nunca existirá. O plano final, picado de uma distância bastante alta, pretende fazer um paralelismo com o início da curta metragem, que começa precisamente com o mesmo enquadramento (*Fig. 24*).

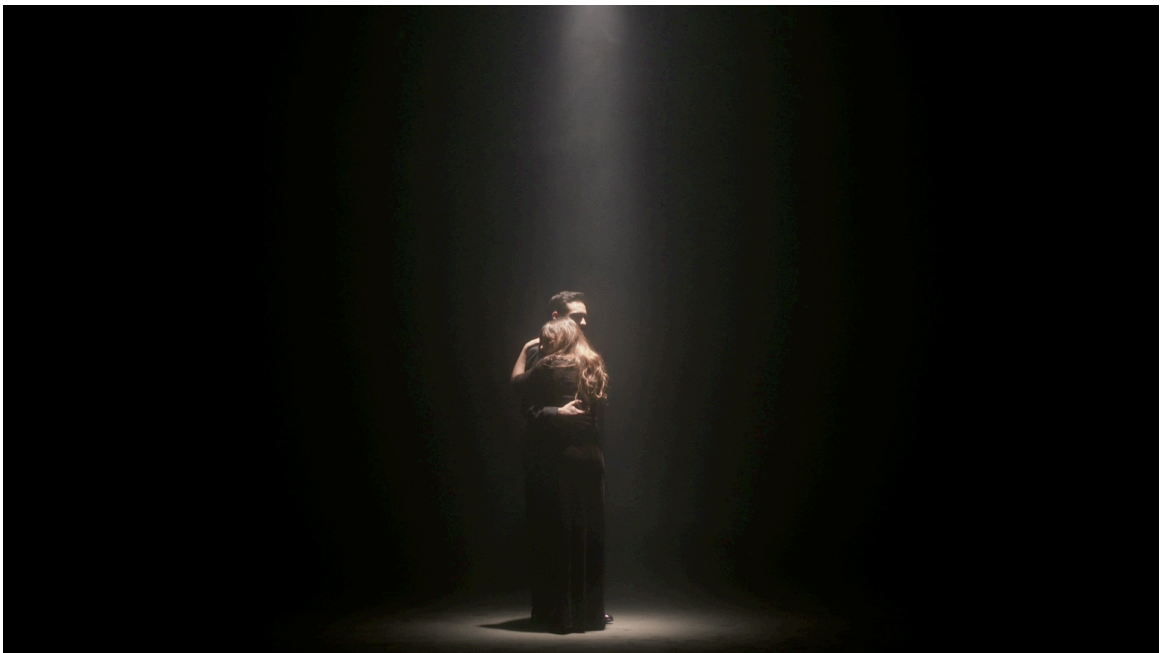


Fig. 23 - A última cena do argumento na versão final de *Manifesto dos Danados*.



Fig. 24 - Uma comparação entre o primeiro e o último plano, cumprindo o proposto pelo argumento.

#### 4.2 O tratamento formal

Este capítulo tem como objectivo descrever, em cada uma das áreas da produção, as decisões formais tomadas de forma a concretizar com sucesso o tema e o ideal do *Manifesto dos Danados*. Como tal, serão descritas as três grandes fases de trabalho necessárias em cada área: a conceptualização, a sua preparação e a sua aplicação. O trabalho de realização não é limitado à construção da ideia, mas responsável pela sua aplicação prática, que implica, para lá da definição formal teórica do filme, uma série de competências de comunicação, aplicação prática e coordenação que são forçosamente necessárias para criar a coesão necessária entre a equipa de trabalho e o resultado final do mesmo. Nesse sentido, aproveitemos esta introdução para destacar alguns elementos que possam contextualizar a produção e os seus moldes, bem como dar a conhecer a parte pragmática da construção do filme.

A equipa responsável por *Manifesto dos Danados* teve como director fotográfico Hugo Fortes e como director artístico Eduardo Ribeiro. A edição ficou a cargo de Guilherme Araújo

e a produção coube a Diogo Alçada. Os requisitos cenográficos e estéticos pretendidos obrigaram à procura de um local onde o controlo sobre o espaço fosse total: onde se pudessem organizar toda a elaborada cenografia, o material de iluminação, para além de permitir um espaço fixo de rodagem, aliviando ligeiramente o intenso calendário preparado. Com a impossibilidade orçamental de alugar um estúdio onde pudessemos reunir todos esses factores, foi necessário estabelecer uma parceria com a Segalab, através da qual conseguimos requisitar o espaço fabril da antiga Lactogal, em Leça do Balio. Os dois enormes pavilhões que nos foram cedidos foram trabalhados por todos os integrantes da equipa e respectivos assistentes de forma a transformá-los num estúdio provisório. Para poder levar a bom porto a transformação do espaço e a construção dos cenários, houve uma exaustiva busca de apoios e patrocínios que resultou em cerca de 12.000 euros e vários materiais cedidos.

Toda a equipa técnica e os respectivos assistentes trabalharam arduamente, entre Novembro e Janeiro, na construção dos cenários da curta. Esta dedicação exibida por todos, independente do cargo ou ocupação dentro da hierarquia habitual de produção, criou um ambiente extremamente familiar e proactivo, essencial para levar a bom porto a curta-metragem.

Para além da construção dos cenários, foi necessário, na parte de realização, desenvolver trabalho em duas grandes frentes: por um lado, a escolha e ensaios com os actores, por outro a discussão técnica e formal com os responsáveis pela fotografia e pela direcção de arte, que abordaremos individualmente nos pontos que se seguem.

O processo de tradução do argumento, com as suas ideias formais, para imagem através da rodagem, trouxe todo um novo conjunto de desafios. Apesar da pesada conceptualização realizada durante toda a parte de pré-produção, durante as rodagens surgiram novas ideias ou necessidades de ajustamento de várias situações que acabaram por moldar *Manifesto dos Danados* como é hoje. Neste sentido, o mais importante para a resolução de qualquer problema ou questão dentro da produção esteve sempre sujeito à análise segundo o tema. Tendo sempre presente a noção dos conceitos a que o tema obrigava, a resolução das situações inesperadas que a rodagem trouxe permitiu uma maior segurança nos passos tomados.

#### 4.2.1 Direcção de actores

O processo de *casting* foi crucial para determinar a qualidade da produção. A natureza do filme, a capacidade de assumir diferentes personagens e, simultaneamente não desvirtuar as qualidades de cada uma delas, restringiu a procura a actores com uma maleabilidade representativa bastante elevada. Nesse sentido, um processo de *casting* bastante estruturado foi essencial para a depuração do grupo de actores disponível. Assim, criou-se uma estrutura de *casting* adequada às necessidades do projecto: dentro dos limites do possível, emparelhou-se os actores de géneros diferentes, oferecendo a cada um algumas linhas gerais sobre a sua própria personagem e descrevendo sumariamente a acção em questão e o conflito entre os dois actores. Durante a representação, iam sendo pedidas alterações que invertessem papéis ou colocassem novos elementos de forma a perceber como se adaptavam os actores às súbitas mudanças. Procurou-se no desempenho em *casting*, uma grande capacidade de adaptação a diferentes elementos narrativos, utilizando um cunho próprio para cada situação dentro da mesma representação. Pretendia-se aferir de que forma respondem às indicações dadas pelo realizador e sobretudo a forma como utilizam a linguagem corporal para marcar as diferenças entre diferentes pedidos dentro da mesma cena.

Sara Barros Leitão e Salvador Nery mostraram ser os candidatos que correspondiam aos requisitos necessários do filme. Foram marcados quatro ensaios individuais e dois conjuntos, tendo sido decidido que apenas um deles seria realizado no *set* de filmagens dois dias antes do início da rodagem. Adicionalmente, foi mantido um contacto permanente no desenvolvimento das personagens e da documentação necessária para os próprios actores desenvolverem os seus próprios ideais sobre as personagens que representavam.

Este esquema de ensaios foi desenvolvido precisamente para assegurar que a prestação a nível de representação de cada actor servisse os propósitos do filme. Não colocando os dois actores em contacto directo procurou-se perceber quais as necessidades individuais de cada um para poderem criarem com precisão o que era pedido. Este sistema mostrou-se bastante útil pela grande diferença de métodos utilizada por cada um deles. Escolher não ensaiar no local permitiu que ambos os actores não desenvolvessem uma movimentação mecanizada dentro do *set*, mantendo a espontaneidade da sua representação, o que se revelou ser uma mais-valia para as personagens em cada cena. Simultaneamente, o facto de cada *set* ser uma nova experiência para ambos permitiu que os movimentos ensaiados tomassem conta dos seus

gestos para lá do espaço, ajudando à criação do efeito de distanciamento entre a personagem e o envolvente.

A diferença de métodos entre ambos os actores obrigou não só a um tratamento diferente no que toca à forma de comunicação entre o realizador e o actor, como a um aprofundamento no que toca à construção da personagem, de forma a poder dar os elementos que cada actor, individualmente, necessitou para poder sustentar a sua representação. Sara Leitão possui uma vasta experiência teatral, o que permitiu utilizar Beckett e Ionesco como referências para a sua representação. Para balançar o estilo exageradamente teatral que por vezes pode surgir na representação presa às referências dadas, foi preciso contrabalançar com a visualização do filme *Uma Mulher É Uma Mulher*, e utilizar a abordagem de Anna Karina como exemplo de uma representação cinematográfica que não se excede na postura teatral. Sara conseguiu perceber que a sua personagem homónima não precisava de motivações que extrapolassem o momento narrativo, servindo de um veículo para uma determinada posição. A sua capacidade de assimilar o objectivo da sua personagem facilitou o processo de trabalho com a actriz, podendo reduzir-se as indicações em *set*, sendo sobretudo através do objectivo de cada cena que a representação correcta era atingida.

No entanto, Salvador Nery é mais frágil no que toca à formação, um auto-didacta dotado de um excelente à-vontade frente às câmaras, mas com uma bagagem teórica mais reduzida. Não tendo nunca feito teatro, e com apenas algumas curtas realizadas, o seu potencial teve de ser extraído de forma diferente. Foi necessário estabelecer uma relação mais próxima com o actor, e tive inclusivamente de me deslocar a Lisboa para poder ter ensaios para além dos marcados. Essa relação de proximidade e de confiança que foi estabelecida permitiu perceber quais as vias de comunicação mais eficazes: Salvador possui uma enorme curiosidade sobre tudo o que o rodeia e uma personagem que surge sobretudo como veículo de um determinado pensamento foi difícil de encarnar. Foi necessário desenvolver a personagem cena por cena, utilizando elementos que não são minimamente relevantes para a narrativa, como um passado ou um futuro da personagem, para poder levar a bom porto a representação. Com o passar do tempo, foi possível desenvolver um sistema de comunicação bastante recompensante, onde através de ideias vagas, quase poéticas, sobre a essência da sua personagem em cada cena, o actor conseguia desbloquear a sua representação. Como auxílio para o que era pretendido, foi visionado o filme *A Maoísta* de Jean-Luc Godard, sendo Jean Pierre Leaud a personagem de referência. Apesar disso e para me assegurar de que Salvador compreendia o intuito da sua personagem, aproveitou-se o facto de ambos os actores nunca se

terem conhecido e, no primeiro ensaio, recriou-se entre ambos o início da narrativa do filme. Salvador Nery conheceu Sara Leitão com o mesmo propósito com que Sara se encontra com Francisco: com o intuito de a fotografar. Esta encenação deu uma confiança e uma compreensão do intuito da personagem, permitindo a Salvador encarnar a pele de Francisco.

Um dos importantes contributos que os ensaios forneceram foi a alteração da cena da arena. Embora o argumento estivesse fechado e houvesse pouco interesse em modificar o seu conteúdo, foi necessário perceber, através da sinergia entre realizador e actores, as formas que poderiam ajudar a destacar o tema proposto pela curta. De forma a decorarem o texto, foi pedido que a entoação do mesmo, enquanto estivessem na mesa, fosse monocórdica, rápida, e feita sem que olhassem um para o outro. Simbolicamente, o objectivo seria transmitir que, à medida que jogavam, o que interessava não era o argumento do outro mas o seu próprio argumento, de forma a que esse não fosse uma resposta, estancando em si mesmo. O texto foi repetido até à exaustão, fazendo-se repetições seguidas até se conseguir o efeito pretendido: mecânico, rápido e monocórdico. À medida que os actores repetiam as fala, notou-se que o significado da palavra se ia perdendo. Essa perda de significado, para além de aumentar a tensão e dar ênfase ao intuito de repetição do argumento estanque, dá corpo à inutilidade dessa própria argumentação sem sentido. Dessa forma, ao invés de o texto ser dito apenas uma vez, deveria ser dito duas vezes na sua totalidade à mesa de xadrez, e na terceira volta continuaria como está descrito no argumento. O objectivo é que à primeira volta, se mantenha o tom criado para a cena, mas que durante a segunda volta o confronto entre os dois aumente de intensidade, forçando a palavra a perder o seu significado à medida que o texto é dito, sobrepondo-se a intensidade à sua ideia. Finalmente, com a terceira volta, que resulta na vitória de Sara, a intensidade do diálogo deve caótica, conduzindo a narrativa logicamente à demonstração física da questão, manifestada durante a tourada.

#### **4.2.2 Cenografia e cinematografia - A construção formal**

Embora o trabalho de actores tenha sido de extrema importância para atingir a representação necessária para transmitir a reflexão sobre o Absurdo a que o filme se propõe, foi necessário, como já sobejamente referido, desenvolver os detalhes formais do filme de forma a criarem uma unidade coesa de acordo com o tema do mesmo. Assim, a descrição individual de cada elemento torna-se complicada sem a referência à forma como este se combina com os restantes para comunicar os elementos pretendidos.

Para a compreensão do desenvolvimento cenográfico utilizado torna-se necessário ter noção da acção que irá tomar forma dentro do espaço, e, sobretudo, de como funcionará a cinematografia em relação ao cenário. No entanto, alguns conceitos base foram definidos para a cenografia que necessitam ser explorados em detalhe.

A cenografia proposta no argumento foi trabalhada individualmente. Cada espaço descrito foi criado independentemente do espaço que o antecedeu e do espaço que lhe sucedeu. Procurou-se diferenciar os cenários de forma a que, entre cada um deles, não fosse possível fazer uma ligação visual directa. Os elementos cenográficos devem ser reduzidos apenas ao essencial de cada cena, de forma a caracterizar o espaço, mas não perturbar com informação inútil a acção. Se não se pretende contextualizar oralmente as personagens, é necessário que a cenografia e os adereços colmatem a comunicação relativa à personagem. Simultaneamente, essa contextualização não pode ser impositiva ao ponto de fechar uma leitura extremamente concreta relativamente à personagem.

Há uma necessidade de o próprio cenário ser apresentado como isso mesmo: um espaço falso que pretende aludir a uma determinada realidade. A personagem deve poder movimentar-se nele sem haver uma excessiva interacção, criando uma sensação próxima da utilização teatral dos cenários, mas nunca havendo qualquer indicação por parte da personagem para a falsidade dos cenários. A personagem tem de transmitir a verosimilhança do espaço ao espectador. Esta utilização propõe-se questionar a própria realidade da imagem: algo que nos é transmitido como claramente falso, mas que é parte orgânica, real dentro do universo do filme.

Para dar relevância a essa questão, os espaços têm de ser tratados como únicos. Nesse sentido, nunca poderão ser contextualizados visualmente no espaço em relação com os espaços das outras cenas. Podemos então referir-nos a uma das questões mais importantes da cinematografia de *Manifesto dos Danados*, que não só se propõe a ampliar a individualidade de cada cenário, mas também constitui a base de toda a orquestração no que toca à escala de planos.

Cada cena é geralmente introduzida (sendo a excepção as cenas relativas às “linhas de vida”) por um plano geral paralelo à acção. Esta utilização pretende definir os limites concretos da imagem. O que está para lá da imagem que nos é apresentada com esse plano introdutório será sempre inacessível ao espectador, sendo que todas as concepções que se fazem sobre o que jaz para lá dos limites do plano são totalmente subjectivas. Pretende-se assim aproximar a imagem cinematográfica das limitações físicas que a fotografia possui: a

imagem é concreta, mas definida pelos seus extremos. Para lá deles, o espaço que nos poderia fornecer mais elementos para interpretação da imagem é-nos totalmente velado.

Amplia-se, através do uso deste enquadramento específico, a sensação produzida pela cenografia: por um lado o aspecto de “palco” permite evidenciar a construção artificial que se entende real na acção; por outro lado, evita a contextualização entre espaços. Esta decisão dita também a orientação da escala de planos, no sentido de nunca quebrar as barreiras estabelecidas pelo plano geral (com excepção da última cena, por motivos que mais à frente serão abordados). Assim, até a própria escala de planos tem em atenção as escolhas formais de base já determinadas, ocultando o que se esconde para lá das margens do plano geral escolhido.

Apesar do esforço feito no sentido de fragmentar os espaços onde a narrativa decorre, surge o risco de perder o espectador na lógica que encadeia a acção e as personagens. Porém, é um dos objectivos do filme seguir o desenvolvimento da personagem sem alienar o espectador da acção, ou seja, em momento algum, entre a acção protagonizada pelas personagens, o espectador partir do princípio que não há justificação para a existência da cena, indicando sempre um percurso lógico, mas velado. Assim, a personagem joga um papel importantíssimo na junção dos espaços. É através da personagem que toda a fragmentação formal planeada volta a encontrar a unidade narrativa. A movimentação das personagens pretende criar um falso *racord* entre espaços: a personagem dirige-se para fora de um espaço, entrando no plano do espaço seguinte, ou então a personagem comunica oralmente de um espaço para o outro. Para além disso, a direcção do olhar da personagem torna-se indispensável para criar a ilusão de união entre espaços. A junção espacial é puramente especulativa. É apenas transmitida pela personagem e pelas regras inconscientes associadas ao cinema, sem ser necessariamente mostrada. É portanto uma interpretação do próprio espectador (que é induzido a tal, mas nunca realmente demonstrado.)

É necessário também, a nível da representação, um esforço para evitar uma representação “teatral”, contrariando a natureza do espaço. A personagem procura uma dicção o mais natural possível e um comportamento alheado da artificialidade que o rodeia. Pretende-se estabelecer, para quem vê, um divórcio entre o espaço e a personagem, mas que esse divórcio esteja apenas do lado de quem vê a imagem e não do lado da personagem. Assim, formaram-se os dois postulados mais importantes, no que toca à cinematografia e cenografia: a criação de espaços independentes e o estabelecimentos dos planos gerais paralelos à acção.

De forma a tornar estas questões exequíveis, foi necessário um apurado trabalho fora do *set* entre o realizador, o director fotográfico e o director artístico. Muitas das decisões expostas anteriormente limitam a acção do trabalho cenográfico e fotográfico, focando a sua execução sempre com vista ao tema e propósito da obra. De maneira a poder conciliar as visões dos diferentes departamentos, foi necessário realizar reuniões semanais, onde se foi discutindo não só o conceito, mas as razões das decisões tomadas e o efeito que se pretendia atingir dessa forma. Esta tarefa foi particularmente difícil, mas recompensadora, no departamento de direcção fotográfica.

Uma vez que as escolhas de planos necessitavam de corresponder a uma determinada regra decidida pelo intuito do filme, limitava a possibilidade estética da curta-metragem, o que levantou algumas reticências por parte do cinematógrafo. Esteticamente, a abordagem e imposições estipuladas pelo estabelecimento de um plano geral que revelaria os extremos da acção obrigaria a excluir várias hipóteses de planos que poderiam ser esteticamente apelativos. Simultaneamente, o facto de não se poder contextualizar dois espaços entre si criou várias situações de atrito entre o director de fotografia e o próprio realizador. Para poder ultrapassar a situação, foram visualizados diversos filmes que utilizavam os elementos formais pretendidos. Por outro lado, Hugo Fortes preparou um exaustivo estudo de utilização luminosa, uma vez compreendido o intuito, introduzindo elementos explorados no chamado *cinema du look* que, pela sua plasticidade, se apresentou como a melhor solução para a estética de iluminação de um filme Absurdo. É nesse uso artificial da luz que muitas dos cenários tiram o seu aspecto plástico teatral, fundindo-se bastante bem com a cenografia empregue.

Foram realizados vários ensaios com Hugo Fortes no próprio espaço, onde se estudámos a melhor forma de implementar o argumento: em que espaços se filmaria, que luz se deveria utilizar. No entanto, uma vez que os cenários demoraram a ser construídos (como é natural devido ao peso da empreitada), muitos dos esquemas luminosos foram vistos por alto até uma semana antes da filmagem, onde, no espaço, se percorreu cada cenário já pronto, deixando as marcações provisórias para a execução rápida do que era necessário.

Eduardo Ribeiro, por seu lado, face ao desafio que lhe era proposto, envolveu uma equipa de cinco ajudantes que lhe facilitaram o estabelecimento de contactos e a concretização física de várias tarefas necessárias. Não houve propriamente uma dúvida muito grande sobre como fazer esse processo, sendo a sua vontade de criação do objecto necessário superior à necessidade de compreender as razões da sua utilização. Nesse sentido,

desenvolveu um hercúleo trabalho, tendo o seu contributo estado sobretudo focado na construção dos cenários. Apesar do esforço de mais de oito horas diárias durante dois meses, os cenários foram concluídos em cima da semana de rodagem, o que trouxe alguns percalços que geraram a necessidade de estruturar o argumento de maneira a não perder a noção do que se pretendia em cada momento.

Este factor é um dos mais importantes aprendidos durante a produção do filme: na passagem do argumento para a materialização existem diversos elementos a ser trabalhados: pelas restrições que cada um possui, o resultado final é uma interpretação da palavra escrita. Nesse sentido, são necessárias alterações que se adequem à realidade da produção, que por vezes são alterações de grandes dimensões como a já registada mudança na cena do xadrez; outras serão de menor dimensão, como a alteração de uma fala ou de um gesto. No entanto, estas questões, que roçam a esfera da improvisação, não podem ser realizadas de uma forma impulsiva, sobretudo quando se cria uma obra onde todos os elementos jogam entre si de maneira a comunicar uma pluralidade controlada de significados narrativos. Assim, uma das lições mais importantes sobre realização que o projecto pôde dar foi a possibilidade de compreender a importância que o tema joga em toda a produção. Foram dessa forma ultrapassadas diversas circunstâncias, onde o imprevisto foi necessário; nesses momentos sem uma presença muito grande do objectivo de cada elemento, toda a narrativa poderia ter sido desvirtuada.

No que respeita aos aspectos positivos, podemos destacar a questão da improvisação necessária na cena da foto de Francisco. Como todos os cenários demoraram muito tempo a construir, a máquina que supostamente seria incluída no filme de forma a reproduzir a foto específica não foi concluída a tempo. No dia de rodagem foi necessário rapidamente arranjar uma substituição viável para a questão da representação. Uma vez que conhecíamos bem o local, utilizámos uma das máquinas que existiam ainda no subsolo. No entanto, toda a cena teve de ser re-orquestrada no que toca à movimentação das personagens e à colocação de câmara.

Para manter a sensação irreal pretendida para a cena, foi necessário improvisar toda uma nova circunstância. Se Sara não pode arrastar a máquina até ao espaço onde se encontra Francisco, então a máquina vai surgir a meio da cena. Assim, foi utilizado um pano negro para cobrir todo o espaço por detrás de Francisco, pronto a cair ao som das palmas de Sara. Esta solução para a cena foi rapidamente conseguida e, olhando para o resultado final, bastante eficaz. No entanto, só foi possível porque se tinha presente a temática do filme e

havia uma percepção concreta de como criar a cena, numa relação com a cena anterior, de maneira a transmitir a noção do Absurdo.

A nível de cinematografia, também foi necessário mudar os planos escolhidos para capturar a cena do xadrez, para acompanhar a mudança do argumento e acentuar o seu intuito. O objectivo seria ter um encadeamento de um plano geral bastante aberto, seguido de dois planos paralelos médios de cada personagem (onde a outra personagem não entraria no plano, simbolizando a sua ruptura total de comunicação), e finalmente concentrar-nos-íamos no relógio de xadrez e nas constantes investidas das mãos dos dois jogadores. Com as mudanças efectuadas, seria necessário repensar a cena. Sendo assim, começaria novamente com um plano geral aberto. Quando Francisco se senta, o plano geral fechava nas duas personagens. Na primeira volta, não deveria haver cortes de acção, incluindo as duas personagens, mostrando o seu olhar preso no tabuleiro à medida que o texto era dito monocordicamente. Na segunda volta, por questões de ritmo, seriam então utilizados os planos individuais paralelos em conjunto com o plano médio. No entanto, a terceira volta, pela intensidade pretendida, obrigou a inclusão das duas personagens no enquadramento escolhido. Pretendeu-se transmitir assim o choque entre ambas, quer pelo plano quer pela representação por ele capturada.

Existiram alguns percalços que foram impossíveis de contornar e acabaram por marcar negativamente algumas cenas do filme. Pelo lado negativo, mas importante de ser destacado, será necessário falar da cena da tourada. Para a realização dos planos pretendidos foi necessário alugar um sistema de *steady cam* com operador próprio. Apesar da sequência por si ser difícil de filmar, a forma como o operador abordou a filmagem foi de fraca qualidade, resultando em filmagens praticamente inutilizáveis. Embora houvesse um plano de recurso, não impediu que grande parte das movimentações de Francisco e Sara estivessem tremidas para lá do que seria de esperar de um profissional da área. No entanto, na pós-produção, estas filmagens obrigaram a uma nova abordagem, a nível de montagem, da respectiva cena, que acabou por contribuir bastante para o propósito da mesma: alterando a cena do xadrez para duas voltas e meia de texto, o balanço que existia entre a cena do xadrez e a da tourada perdeu-se, ficando muito mais intensa a primeira do que a segunda, que deveria servir como o clímax do filme. Porém, graças à necessidade de utilização do *jump cut* e uma exaustiva experimentação com os pedaços disponíveis, voltou-se a conferir a importância e impacto que a cena necessitava.

De destacar também a impossibilidade de vermos em pormenor as fotografias que Francisco exhibe quando assume o papel de político. Nesse caso em concreto, as fotografias

utilizadas eram demasiado escuras e o plano demasiado afastado, devendo-se ter optado pela inclusão de planos de pormenor. Apesar da cena em si não perder a conotação de manipulação implícita, o facto de não podermos ver as fotografias com atenção retira o impacto das palavras de Francisco.

#### 4.2.4 Sonoplastia

A sonoplastia de *Manifesto dos Danados* foi o grande calcanhar de Aquiles de todo o projecto. O seu tratamento, como nas áreas de cinematografia ou direcção de arte, foi essencial para poder conferir múltiplos significados à imagem. No entanto, o processo de trabalho com o sonoplasta Francisco Rua foi bastante diferente do processo levado a cabo com a restante equipa. Enquanto nos restantes departamentos houve sempre uma noção extremamente concreta do que se pretendia, no campo da sonoplastia a ideia inicial foi-se alterando ao longo das fases de produção. Houve um trabalho constante da explicação do conceito, bem como da exemplificação das referências sonoras pretendidas, com a visualização de *Uma Mulher É Uma Mulher* e *A Maoísta* dois excelentes exemplos onde o som tem duas importantes acções narrativas: por um lado, acrescenta significados à acção através da utilização de pequenos excertos sonoros que surgem como resposta ao conteúdo da imagem; por outro lado, auxilia à passagem entre espaços, trazendo uma coesão à imagem, que à partida seria difícil de conseguir apenas com o corte.

O processo de som começou por ser discutido ainda com os elementos apenas do argumento. Apesar de nos ter sido confirmado, por parte do sonoplasta, que não haveria grande problema na captura *in loco*, o estudo do local por parte da equipa de som, uma semana antes do início das rodagens, revelou ser quase impossível aproveitar a grande maioria do som captado em cena. Sendo assim, durante as rodagens o som foi capturado e tratado buscando a maior eficácia, tendo sempre presente que seria necessário recorrer a *ADRS* em vários pontos da narrativa. Este foi o primeiro grande percalço no tratamento sonoro. No entanto, este contratempo acabou por jogar a favor da obra. Uma vez que no período de edição foram realizadas diversas modificações narrativas (que abordaremos no ponto seguinte), a realização de *ADRS* possibilitou a regravação de algumas passagens e inclusão de pedaços sonoros que não estavam previstos inicialmente (veja-se, a título de exemplo, as vozes de Sara que se acumulam por cima da acção quando esta dá indicações a Francisco). Foi obrigatório a minha presença, na qualidade de realizador, durante a gravação

das vozes, para assegurar a entoação e convicção com que o diálogo era relido. A diferença de experiência entre ambos os actores obrigou novamente a uma interacção individual e a um cuidado para não desvirtuar a sua prestação na imagem pela dicção na cabine de som.

A importância do tratamento sonoro inicialmente prevista foi redobrada com a última edição de *Manifesto dos Danados* e obrigou a uma reavaliação dos elementos sonoros a incluir por cena. Assim, coube ao realizador indicar quais os elementos a inserir e em que momento. O aumento dramático da carga de trabalho sonora necessária para o filme (pela incorrecta avaliação das condições sonoras no espaço) acabou por se revelar demasiado para o calendário apertado, tendo ficado de fora várias ideias em desenvolvimento, que resultaram em partes mais frágeis no filme, como por exemplo a cena do político, onde deveria ouvir-se murmúrios de uma multidão invisível. O resultado foi um ambiente bastante despido, em dissonância com o resto da narrativa. Nesse sentido, o filme permanece incompleto, sendo o som a sua maior falha.

#### **4.3 A edição de *Manifesto dos Danados***

A fase de pós-produção foi fulcral para a construção do filme, tal como ele é hoje, e representa a fase onde mais lições se pode retirar. Após as rodagens, o processo de edição do filme, como este é apresentado no argumento, demorou cerca de duas semanas e meia. João Guilherme Araújo, responsável pela edição, tinha as indicações do que era pretendido por cena, com instruções pormenorizadas de que escala deveria corresponder a que momento do filme. A edição adoptada foi construída por blocos, onde o grosso de cada cena estava montado de uma forma mais bruta e uma *master timeline*, onde os blocos seriam, posteriormente encadeados. No entanto, após algum polimento do material e do encadeamento narrativo proposto pelo argumento, foi possível verificar várias falhas no filme.

Em primeiro lugar, a sua duração e falta de ritmo. A primeira montagem tinha cerca de 21 minutos e tornava-se lenta na sua execução. Para acrescentar ao problema, as filmagens da cena final da tourada estavam completamente inutilizáveis, pelo menos da forma como havia sido pensada, pela má captura executada pelos técnicos responsáveis. Incentivados pelo orientar Doutor Carlos Ruiz, optámos por procurar edições alternativas, usando os blocos já formados e tentando descobrir a narrativa que estava contida no material e não a narrativa que estava contida no argumento. Para tal, foi preciso sempre ter em conta o que o filme pretende transmitir, qual a sua mensagem e objectivo. Assim, o trabalho de edição foi feito a dois, em

pleno debate de ideias, reformulando-se a estrutura nove vezes antes de se chegar a um resultado que mantivesse a essência do que era pretendido, e que sobretudo a ampliasse. Este processo implicou um trabalho diário e saturante, onde apenas as linhas de guia do que eram os objectivos poderiam ajudar na estruturação do filme.

Ao longo destas experiências, foi possível perceber que continuava a existir o mesmo problema que havia estado presente nos argumentos anteriores, embora com menos relevo: continuava a existir uma preocupação de envolver o espectador através de elementos clássicos que destoavam em toda a construção formal do filme. A edição não poderia ser só uma busca constante pelo *racord*, mas um elemento narrativo de igual importância na criação do choque e do confronto entre o que é esperado e o que é apresentado visualmente. E embora o argumento tivesse esse facto em conta, no encadeamento de cenas foi possível ver que o medo de criar uma obra demasiado fragmentada e que alienasse permanentemente o espectador foi responsável pelo meio-termo que se tornou patente na edição. No entanto, de modo a transmitir o intuito da obra, teve de se assumir, para o bem e para o mal, essa necessidade de quebrar ainda mais o seguimento lógico da narrativa.

Muitos dos elementos que constituíam cada bloco permaneceram iguais. No entanto, em algumas cenas foram completamente repensados, tendo em conta a proposta narrativa. Antes de nos debruçarmos sobre as alterações executadas será necessário termos em conta que, apesar da estrutura proposta não ser totalmente exequível de montar, tal não se deveu à estrutura formal desenvolvida, mas ao simples facto de se ter subestimado o peso da edição na equação.

Analisando a montagem final de *Manifesto dos Danados*, a primeira grande diferença entre o argumento e o filme encontra-se na introdução de um elemento sonoro durante a representação da personagem de Sara. Quando a personagem decide intervir na construção da torre surgem uma sirene e diversos barulhos de guerra, que serão transpostos para a cena seguinte. O papel destas novas adições sonoras pretende estender a reflexão que existia na “cena do café” ao longo de toda a curta: criar uma nova camada interpretativa que não sendo visual, põe em causa a imagem e o seu significado. Desta forma, toda a justificação da segunda cena do argumento é tornada obsoleta, uma vez que a reflexão que esta propunha para a narrativa é estendida ao longo de todo o filme. Simultaneamente, a supressão da segunda cena permite a referência a um dos grandes problemas da primeira montagem. Apesar de haver um esforço para tentar não contextualizar grande parte da acção, surgem inúmeros pontos no filme que dão pequenas bases onde o público pode retirar alguma

explicação e contexto para o que acabou de ver e o que o virá a seguir. No entanto, essas cenas encravam a narrativa precisamente porque tentam fazer algo a que toda a narrativa se opõe — o acréscimo de significados supérfluos que limitam a interpretação da imagem. Assim a segunda cena, que contextualizava Sara e Francisco, não interessa em termos narrativos, não devendo por isso ser incluída. Passamos então da primeira cena no espaço destruído para o estúdio de Francisco, aproveitando o falso *racord*. O som que Francisco faz parar quando troca de música, é o som de guerra que vem do espaço anterior. Inclui-se na narrativa a mesa do café onde Sara espera, apenas para a introduzir neste novo espaço que será utilizado como fonte de *inserts*, e à sua nova indumentária (o roupão que irá mudar à medida que a acção se desenvolve), para que além da música que é colocada, surja o confronto sobre a natureza da relação de ambas as personagens.

A segunda grande mudança está no encadeamento que segue o início da sessão. A indicação de Francisco a Sara é abafada pela música. A palavra e o que ele lhe pede não interessam para a acção neste momento, pois a ruptura entre os dois conceitos não será introduzida da mesma forma. Ao invés de entrarmos nas questões da referência e do artístico da fotografia, encadeia-se a acção com o que mais primordial Sara dá a Francisco: a sua noção do papel da fotografia através das linhas de vida. Nesse sentido, o espectador tem elementos suficientes para compreender que se trata de uma sessão fotográfica, mas estabelece uma interpretação muito mais eficaz com a noção que Sara tem da mesma, introduzindo directamente a sequência da linha de vida de Sara.

Obrigatoriamente, os encadeamentos seguintes vão no sentido natural do argumento, com cada um pondo em cheque a demonstração do outro. Foram no entanto realizadas algumas alterações que auxiliam nas passagens entre cenas e que limpam a acção supérflua que existia entre elas. Assim, a primeira grande ruptura não está logo no início da sessão fotográfica, mas após a representação do político por parte de Francisco, e dá início à cena da arena. Os argumentos visuais apresentados anteriormente, sendo o encadeamento “linha de vida de Sara” para “linha de vida de Francisco”, seguida da “cena da garagem” e consequentemente da “cena do político”, são uma demonstração visual do confronto que se materializa em palavra na arena.

Separou-se o xadrez da tourada para se criar dois momentos fortes de explosão entre as personagens. O xadrez ganha desta forma estatuto de primeiro ponto de confronto, a primeira grande ruptura a partir da qual já nada será igual entre eles. Após o xadrez, encadeia-se o café destruído, que mantém o seu significado, apesar de se encontrar num ponto diferente

do argumento. A partir desse momento, a edição cresce de intensidade, com recurso frequente ao *jump cut*, de forma a alienar cada vez mais o formato clássico da edição e permitir intensificar a sensação de frustração que ambas as personagens sentem. O som jogará um papel fundamental, aproveitando-se o facto de se utilizarem os *ADRS* para sobrepor as indicações de ambas as personagens e intensificando a tensão entre elas.

A cena da tourada ganhou um novo fôlego graças à utilização do *jump cut*, sendo possível, nos fragmentos disponíveis, a criação de um crescendo e conseguir o destaque da cena do que previamente foi visto no xadrez. Por outro lado, a edição quase errática que está presente na tourada permite que, atingido o clímax, se estabeleça o contraste com a cena final, mais pausada e que representa a aceitação do destino Absurdo de ambas as personagens.

Foi no processo de edição que foi possível perceber que era necessário abdicar de qualquer receio e abraçar o filme com todos os seus riscos. De forma a criar um verdadeiro filme Absurdo, foi preciso acentuar o divórcio não só dentro da tela, com todos os elementos já destacados, mas também com o próprio espectador. Nesse sentido, foi essencial extremar o recurso a uma edição perfeitamente assumida, violenta e contrastante, que não só criasse um ritmo próprio mas o fizesse à revelia do espectador, colocando-o numa posição exterior à narrativa que se desenrola dentro da sua própria lógica e estética.

## 5 Conclusões finais sobre o desenvolvimento teórico e prático

Toda a produção Absurda deve ter como centro da sua reflexão o ser humano. A este, e só a este, dizem respeito as reflexões sobre a existência e o seu propósito. De resto, a natureza possui a sua própria ordem, onde não tem lugar a racionalização. Neste sentido, a personagem é fulcral para a realização de uma obra Absurda, pois é sobre ela que recai o peso da reflexão e da acção. As nuances de que se reveste a construção de uma personagem constituem um caminho sinuoso e diversificado e o seu grau de complexidade tem de obedecer ao intuito da obra. Se Godot chegasse, encontraria dois homens perdidos no seu desespero, sem passado nem futuro, rotos e com fome. Se os conhecemos tão bem é porque ambos representam a loucura humana, o seu mais destilado desespero face à inutilidade da vida. E observando a sua construção, esta não se fez através de extensas descrições. O trabalho cenográfico, de figurinos, a sua representação extrema e as suas palavras acutilantes foram o suficiente para lhes reconhecer o rosto para lá de qualquer obra.

Em cada arte é necessário perceber-se quais as ferramentas à disposição do autor, que possibilitam a construção desse reflexo do ser humano. No entanto, tentar transpor directamente as ferramentas da literatura para o teatro ou o cinema produz um resultado muito menos produtivo do que a exploração dos seus elementos intrínsecos. Esta constatação extrapola para o campo do Absurdo e aplica-se-lhe independentemente da temática. Por regra (que implica a sua excepção), quanto mais reflectida for a adequação dos elementos formais da arte específica, moldando-os de forma a reflectir a temática que guia a narrativa, mais sucesso terá na comunicação do seu intuito.

A abordagem formal cinematográfica, no que toca ao Absurdo, não pode, no entanto, obedecer a uma construção clássica, sendo essencial acentuar o divórcio entre o ser humano, sob a forma da personagem, e a natureza, utilizando os aspectos formais disponíveis ao meio cinematográfico. O grau com que a forma se sobrepõe à narrativa deve ser analisado consoante os elementos do Absurdo que se pretende aprofundar, sendo no entanto necessário essa marcação forte. É através desses elementos formais que nos vamos apercebendo do desespero interior da personagem e não só através dela. Se o meio não se impuser ao homem, como criar uma obra que tem como origem o problema do divórcio essencial entre o Ser e o que o rodeia? O meio cinematográfico utiliza a imagem em primeira instância e não a palavra.

*Manifesto dos Danados* nasceu do propósito da realização de uma obra profundamente Absurda. Partiu de um tema extremamente pessoal, e que por isso mesmo foi tratado com o maior respeito e esforço. O seu desenvolvimento passou por um exaustivo processo de contextualização de todos os que nele participaram, bem como de uma tentativa constante de transmitir a paixão com que foi idealizado.

O filme, como o conhecemos hoje, cumpre o seu objectivo apesar das pequenas falhas, sobretudo a nível estético que porventura se evidenciam. A curta-metragem possui uma pluralidade interpretativa que, por si própria, espelha directamente o tema, enquanto paradoxalmente é construída por imagens concretas, onde se encerra a acção e através das quais a narrativa se desenvolve.

Toda a construção formal e narrativa obedeceu à premissa original: um filme sobre a impossibilidade do conhecimento total da verdade inerente ao objecto. Nesse sentido, *Manifesto dos Danados* é um filme no qual essa impossibilidade é ampliada e vincada.

Creio ser necessário referir os três grandes pontos retirados, enquanto realizador, da execução do filme. Em primeiro lugar, a importância da definição do tema — é através deste que todas as decisões conceptuais, narrativas e formais devem surgir. Esse tema deve ser suficientemente específico para que, quando colocado em situações de indecisão ou de respostas rápidas, se possa decidir com uma certeza que fará com que todos os elementos do filme caminhem na mesma direcção. Em segundo lugar, o carácter colaborativo que o cinema necessita e o papel do realizador nessa colaboração. Numa produção como a realizada, mais de quinze pessoas trabalharam simultaneamente em diversos postos. Coube ao realizador a tarefa de gerir os vários egos e de estabelecer uma linha clara de acção de forma a que a produção correspondesse aos propósitos definidos. No entanto o filme exhibe as marcas duma produção académica, dada a inexperiência de todos envolvidos. Desde a mudança radical que foi executada na sala de montagem às grandes lacunas sonoras que o filme apresenta, revela a necessidade de uma preparação com mais certezas e de uma assertividade mais impositiva em determinados aspectos. Finalmente, é necessário compreender a maleabilidade da tradução do pensamento para imagem. Para o mesmo problema, para a mesma mensagem, é possível produzir diferentes respostas e diferentes cenários. Um realizador tem de compreender que a forma utilizada, apesar da sua adequação ao tema, deve ser passível de ser modificada em prol de um todo coeso.

A realização do projecto e o desenvolvimento da dissertação marca um ponto final nesta primeira etapa académica, que compreendeu a licenciatura e mestrado na Universidade

Católica Portuguesa. Marca também o fim das produções cinematográficas académicas, mas apenas um início na produção audiovisual independente, onde se pretende aplicar as ferramentas desenvolvidas ao longo destes cinco anos para poder continuar a desenvolver e a pensar sobre o cinema.

No entanto, a questão do Absurdo, uma vez despertado para ela, continuará a jogar um papel fundamental no desenvolvimento temático individual. Será, continuamente, a questão que, no limite, surgirá como basilar. E interessa ainda descobrir como se conjugam questões tão importantes como o amor, a amizade, a justiça e a sociedade através do filtro do Absurdo.

## Referências e Bibliografia

Bell, Daniel (1976) - *The cultural Contradictions of Capitalism*, Nova York, Basic Books.

Beckett, Samuel (1994) - *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*,

Bloom, Harold (1988) - *Fyodor Dostoevsky*, Nova York, Chelsea House.

Bogart, Anne (2001) - *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, Londres: Routledge.

Camus, Albert (1945) - *O Mito de Sísifo - ensaio sobre o absurdo*, [s.l], Livros do Brasil Lisboa.

Camus, Albert (1945)- *O Estrangeiro*, Porto , Coleção Mil Folhas

Camus, Albert (1959) - *Os Possessos*, Lisboa, Livros do Brasil.

Christensen, Peter G. (1986 ) - Dostoevski and Jean-Luc Godard: Kirillov's Return in La Chinoise, in, Ugrinsky, Alexej, et. al.- *Dostoevski and the Human Condition after a Century*, Nova York, Greenwood Press.

Conchrane, Arthur C. (1956) - *The Existentialists and God: Being and the Being of God in the Thought of Soren Kierkegaard, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Paul Tillich, Etienne Gilson [And] Karl Barth* , Philadelphia: Westminster Press.

Cook, David A. (1996) - *A History of Narrative Film*, Nova York, W.W. Norton.

Croxall, T. H. (1956) - *Kierkegaard Commentary*, Nova York, Harper & Brothers.

Dostoevsky, Fyodor (1872) - *Demons*, Nova York, Everyman's Library.

Eisenstein, Sergei (1949) - *Essays in Film Theory: Film Form*, Florida, A Harvest Book.

Esslin, Martin (1961) - *The Theater of the Absurd*, London, Penguin Group.

Gray, Ronald (1956) - *Kafka's Castle*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hanna, Thomas (1958) - *The Thought and Art of Albert Camus*, Chicago, Henry Regnery.

Hannay, Alastair (2001) - *Kierkegaard: A Biography*, Cambridge, Cambridge University Press.

Horton, Andrew (1999) - *Writing the Character-Centered Screenplay*, 2.<sup>a</sup> ed. California: University of California Press, Ltd.

Hunt, Hugh (1962) - *The Live Theatre: An Introduction to the History and Practice of the Stage*, London, Oxford University Press.

Hutchings, William (2005) - *Samuel Beckett's Waiting for Godot: A reference Guide*, Westport, Praeger.

Ionesco, Eugène (1960) - *Rhinoceros & Other Plays*, Nova York, Groove Press

Kafka, Franz (1982) - *O Castelo*, [s.l.], Publicações de bolso Europa América.

Kierkegaard, Soren (1980) - *The Sickness Unto Death: A Christian Psychological Exposition For Upbuilding and Awakening*, Princeton, Princeton University Press.

Kandinsky, Nina (1947) Some notes on the Development of Kandinsky's Painting, in Kandinsky, Wassily, ed.- *Concerning the Spiritual in Art, and Painting in Particular, 1912*, Nova York: Wittenborn Schultz, pp. 9-12

McTeague, James H. (1994) - *Playwright and Acting: acting Methodologies for Brecht Ionesco, Pinter and Shepard*, Westport, Greenwood Press.

Millington, Barry (2006) - *The New grove Guide to Wagner and His Operas*, Nova York, Oxford University Press.

Mounier, Emmanuel (1948) - *Existentialist Philosophies: an Introduction*, Paris, Editions Denoel

Nowell-Smith, Geoffrey (1997) - *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press.

O'Neill, Patrick M. (2004) - *Great World Writers: Twentieth Century - Vol. 2*, Nova York, Marshall Cavendish.

O'Neill, Patrick M. (2004) - *Great World Writers: Twentieth Century - Vol. 5*, Nova York, Marshall Cavendish.

Panichas, George A. (2004) - *Kafka's Afflicted Vision: A Literary - Theological Critique. Humanitas*, Vol. 17, [s.l.], National Humanities Institute.

Schniedewind, William M. (2000) - *Holy Writ as Oral Lit: The Bible as Folklore / A prelude to Biblical Folklore: Underdogs and Tricksters. Western Folklore* , vol. 59, Los Angeles, University of California.

Stokes, Melvyn (2007) - *D.W. Griffith's The Birth of a Nation - A history of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*, Nova York: Oxford University Press.

Testa, Carlo (2002) - *Italian Cinema and Modern European Literatures, 1945-2000*, Westport, Praeger.

Walter, Corbella (2007) - *Panopticism and the Construction of Power in Franz Kafka's the Castle. Papers on Language & Literature*, Vol. 43, Illinois, Southern Illinois University.

Weimin, Zhang (org) (1998) - *Antologia de Fernando Pessoa*, [s.l.] , Título Cultural de Macau.

Wollin, Richard (2010) - *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*, Princeton, Princeton University Press.

Yuehua, Guo (2007)- An insight into Human Sufferings: On Beckett's *Waiting for Godot*. *Canadian Social Science*, Vol.3 [s.l.], Canadian Research & Development Center of Sciences and Cultures.

### **Bibliografia Electrónica**

Camus, Albert - Albert Camus à propos de la pièce de Théâtre “Les possédés” *in*

<http://www.youtube.com/watch?v=6JCtY3CAIME>

Costa, Benard da - Recordações da Casa Amarela *in* [http://](http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-casamarela.htm)

[www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-casamarela.htm](http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-casamarela.htm)

## Filmografia

*Estrangeiro (O)*, Luchino Visconti, 1967

*Maoísta (A)*, Jean-Luc Godard, 1967

*Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro, 1989

*Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, João César Monteiro, 1971

*Nascimento de uma Nação (O)*, D.W. Griffith, 1915

*Doce Vida (A)*, Federico Fellini, 1960

*Uma mulher é uma mulher*, Jean-Luc Godard, 1961

**ANEXO A:**

**Argumento original de *Apontamentos***

## **Apontamentos**

1. INT

QUARTO DE SARA

DIA UM

Um quarto não muito grande, com uma casa de banho. Uma cama de casal por fazer com uma almofada. A cama é sólida, mas com um design característico que se repete nos restantes móveis do quarto.

Uma das paredes está adornada com uma estante em "L", sendo que a sua parte mais baixa não ultrapassa o nível do joelho. As suas estantes estão pejadas de livros e capas. Algumas molduras, de diferentes tamanhos, adornam o topo da parte mais baixa do "L". Por cima delas, preso na parede, um grande espelho oval. À sua volta, colada à parede, uma centena de fotos, sobrepostas sem uma ordem em particular. As fotos vão de Mann Ray a Dianne Arbus.

No chão, pilhas e pilhas de livros, encostados às paredes libertando o centro do quarto, onde se encontram espalhadas algumas peças de roupa amarrotadas, peças de roupa interior e papéis amarrotados.

Na parede oposta à estante há uma grande janela, com uma POLAROID no peitoril. Ao lado da janela, fotografias coladas, sempre com o mesmo enquadramento, da varanda oposta à janela, sendo visível a diferença de dias, ora com a figura de CARLA, ora sem ela.

Em frente à janela, uma mesa com um punhado de folhas, um candeeiro e uma chávena de chá. Nos seus cantos, mais alguns livros espalhados.

SARA está sentada à mesa, de costas para a janela. É alta, tem parte do seu cabelo preto apanhado, num pequeno nó. Tem vestida uma t-shirt largueirona, e apenas roupa interior por debaixo. Tem as pernas em cima da cadeira, cruzadas e debruça o corpo sobre a mesa, enquanto rói um lápis, não tirando os olhos da folha no tampo. Levanta-se da mesa segurando a folha na mão, caneta cerrada nos dentes. Os seus pés caminham por entre as folhas amarrotadas e a roupa atafalhada no chão. Volta a sentar-se e atira-se a folha, escrevendo meia dúzia de palavras (são as palavras do livro "A peste"), murmura, leva desajeitadamente a chávena aos lábios, hesita, murmura novamente, bebe um golo. Rasga a folha e atira-a para um canto do quarto. Deixa-se cair em cima da mesa enquanto suspira. Levanta-se em direcção da janela, esfrega os olhos e espreguiça-se.

Do outro lado da janela, Carla estende a roupa num pequeno estendal improvisado. VASCO entra na varanda e abraça Carla por trás. Sara abre a janela, e pegando na polaroid, dispara uma foto.

(CONTINUA)

CONTINUA:

2.

CARLA

Não têm mainada que fazer, menina?

Sara sacode a foto na mão enquanto sorri para Carla.

CARLA

(Virando-se para Vasco)

E tu? Também não tens que fazer?

Vasco sorri, beija novamente Carla, e sai de casa.

SARA

Bom dia Dona Carla.

CARLA

Bom dia, bom dia menina Sara. E esse livro? Tá pronto?

SARA

Há-de estar.

CARLA

Não me diga que é sobre mim e o meu Vasquinho?

SARA

Não, descanse dona Carla.

CARLA

Há, com tanta foto menina...

SARA

É porque gosto de si.

CARLA

(Meio irritada)

Não tem masé que se arranjar? tanta coisa tanta coisa, e ainda tá nesses preparos?

SARA

Eu ia-me arranjar, mas o Vasquinho foi tão carinhoso consigo.

CARLA

Oh minha santa, deixe-se de conversa e vá masé arranjar-se que depois diz que tá atrasada.

Sara sorri, fecha a janela e dirige-se para os seus álbuns. Coloca um no gira-discos. Olha para o espelho. Faz uma careta a si mesma. Ouve-se os primeiros acordes de "it's all over now baby blue". Tira a t-shirt e deixa-a cair no chão. O seu

(CONTINUA)

CONTINUA:

3.

corpo têm a forma de uma ampulheta, esguia no ventre, anca larga, seios firmes. Solta o cabelo, despenteia-o, simula um grito. Toca na sua carne. Primeiro levemente, depois como se tentasse arrancar um pedaço do ventre. Posiciona-se de lado e observa a sua cintura. Levanta ligeiramente os seios. Solta uma gargalhada de si própria. Espreguiça-se, vira-se, olha para o quarto, suspira, começa a apanhar a roupa. A campainha faz-se ouvir. Sara sobressalta-se, ri-se inocentemente, atira rapidamente a roupa para o chão. Dirige-se apressadamente para a casa de banho e fecha a porta.

2. EXT

ENTRADA DE CASA DE SARA

DIA

A fachada do edifício é velha e um pouco lapidada. A entrada situa-se do lado direito, uma grande porta de vidro encaixilhado, riscada.

Do lado esquerdo, Jay espera por Sara, com um pé e as costas apoiadas na parede. É alto, usa um sobretudo preto abotoado, uns jeans e umas sapatilhas Adidas. O cabelo é um pouco desleixado. Por baixo do sobretudo uma camisa preta. A tiracolo, pendendo pelo lado esquerdo do corpo, tem uma câmara Canon 5D. Têm um catálogo debaixo da Zeiss debaixo do braço. Enquanto olha em direcção à porta, chocalha o bolso direito e ouvem-se moedas a tilintar. Olha para o céu, suspira, retira o catálogo debaixo do braço e abre-o, olhando distraidamente para o seu conteúdo.

Do lado direito, junto à porta aproximam-se dois jovens com oito anos. Ela loira, de vestido, ele cabelo rapado, sapatilhas gastas e calças rotas. Vêm de mão dada. Do outro lado da rua, vemos um grupo de rapazes mais ou menos da mesma idade a correr. O da dianteira, RAPAZ DA BOLA, leva na mão uma bola de futebol gasta. Vê o casal no passeio contrário, e para, enquanto os outros lhe gritam para seguir com eles.

RAPAZ DA BOLA (Colocando  
uma mão em concha, grita)  
João? Anda! Siga dar uns toques!

JOÃO olha para a rapariga, larga-lhe a mão, acena-lhe desajeitadamente, e segue com os outros rapazes. Jay observa calmamente a situação. A sua máquina destaca-se contra o seu corpo imóvel. A rapariga fica estática, com uma expressão confusa e magoada. Olha para Jay, e envergonhada dirige-se para casa em passo rápido. Jay volta a olhar para o catálogo de lentes. Consegue-se ler "50mm zeiss, f1.4, 350 €".

(CONTINUA)

CONTINUA:

4.

Sara sai de casa e Jay repara nela. Dirige-se para ela, deita o catálogo fora. Sara têm uma saia pelo joelho, trás uma pequena carteira a tiracolo, e uma camisa decotada. Sara olha para Jay, na esperança de uma reacção. Jay acende um cigarro enquanto olha para Sara. Sara olha para o chão um pouco envergonhada, levanta o olhar, sorri matreiramente, e rodopia. Jay sorri.

JAY

(Indicando-a com a mão que têm o cigarro, entusiasmado)  
Sara?

Sara acena com a cabeça.

SARA

(Apontando para si própria, e estendendo a mão)  
Sara.

JAY

(Cumprimentando Sara com um beijo na mão)  
Jay...Preparada?

SARA

(Encolhendo os ombros)  
Sim, e porque não? Desde de que cumpras a tua parte, estou pronta para o que for preciso.

Jay dá uma passa no cigarro, e olha para Sara com alguma perplexidade.

JAY

É estranho, não pensei que fosse sério.

SARA

O que tem de estranho? Parece-me uma troca justa.

JAY

Talvez...Não me queixo.

Jay, atira o cigarro para o chão.

JAY

E então?

SARA

Preparado?

(CONTINUA)

CONTINUA:

5.

JAY

Sim, e porque não?

Sara toma a dianteira, caminhando os dois pelo passeio fora.

SARA

Tomamos um café primeiro? conheço um sítio aqui perto, e sempre podíamos conversar um pouco.

JAY

Claro, tenho todo o gosto.

SARA (CONT.)

(Sorri ingenuamente)

É a primeira vez que fotografas nus?

JAY

Não, não... Mas quero ter um portfólio mais sólido. Tou a tentar entrar no mundo da moda. É uma cena muito fechada.

SARA

Não é o tema que mais gosto, mas Helmut Newton tem fotos lindíssimas. O exemplo de que quando bem feito e mais uma forma de arte.

JAY

E paga bem.

Jay e Sara saem de cena pela esquerda. Jay continua a falar, mas a sua voz torna-se imperceptível. Atira o cigarro meio fumado para o chão. Um VELHO gasto, barba branca, calças rotas, cabelo desgrenhado, casaco coçado, está deitado num vão de escada, envolto em mantas coçadas, sobre uma cama improvisada de cartões, estica o braço, endireita-se e começa a fumar a beata. Têm um chapéu estendido com algumas moedas lá dentro. Ao lado uma caixa de cartão com uma máquina de 16 mm aos pés. Uma senhora bem vestida, redonda, com as feições vermelhas e andar altivo dirige-se na direcção do Velho.

VELHO

...Nada, tudo para nada (gargalhada tuberculosa). Tudo gasto pelo uso que lhe deram...Minha santa, não me financia uma refeiçãozinha? Tudo gasto vê? (aponta para a rua)...Tudo gasto vê? (segura-se ao seu peito)

(CONTINUA)

CONTINUA:

6.

A senhora passa por ele, sem o encarar, e acelera o passo.

VELHO (CONT.)

Deixe, cara jóia, ande e não olhe  
para trás...deitaram-me fogo a tudo  
e já nada mexe cá dentro.

O velho encosta-se aborrecido à parede e suspira. No outro lado da rua passa uma MIUDA de cabelos claros, compridos, vestida de uma forma aprumada, que ao ver a situação se dirige na direcção do Velho.

MIUDA

Desculpe (deixa cair uma moeda na boina).

O velho olha para a Miuda.

VELHO

(Enquanto se endireita)  
Obrigado meu anjo.

A Miuda fica a olhar para a câmara à frente do velho. O velho olha para a Miuda e para a máquina.

VELHO

Gostas?

Pega na máquina, e começa a olhar para ela com algum afecto.

VELHO

Desta coisinha filhota, nasceram  
histórias de homens torturados por  
Deus, loucos romances sem  
esperança.

Pega numa beata do chão e acende, e tosse.

VELHO

Juro-te que já vi a morte a ser  
vencida por uma destas filha. Toma,  
vê.

A criança hesita. O velho sorri, a sua expressão é terna.

VELHO

Pega.

MIUDA

(fascinada com a camara))  
Ainda funciona?

(CONTINUA)

CONTINUA:

7.

VELHO

Esta? Esta já não filhota, já não serve.

MIUDA

Porquê?

VELHO

Não faz fogo de artifício.

A MAE DA MIUDA vem a correr do outro lado da rua.

MAE DA MIUDA

Ó filha deixa o senhor. Vem para dentro, vens?

Pega na Miuda pela mão e leva-a para o outro lado da rua, na sua mão ainda a máquina.

VELHO

Vai pequena...vê se fazes melhor figura...

SARA (V.O)

Jay, porque é que quiseste fotografar?

A rapariga abraça a máquina.

3. EXT

RUA MOVIMENTADA

DIA

Uma rua de paralelo, interdita a carros. Sara e Jay caminham pelo meio da rua, ladeados por pessoas de diferentes idades e estatutos. Caminham lentamente, sem pressas. Jay olha para o chão, ocasionalmente olhando em volta, enquanto abana as moedas no bolso. Sara vai olhando as pessoas que por ela passam.

JAY

Porque não sabia fazer mais nada.

Jay e Sara riem-se.

JAY

É uma história simples. Precisava de dinheiro, e um amigo convidou-me para o ajudar a fotografar casamentos.

SARA

Não é o mais romântico dos começos...

(CONTINUA)

CONTINUA:

8.

JAY

Não, não é...Mas não era uma coisa difícil, e ajudou-me a ganhar o gosto. Só tens de apanhar toda a gente de corpo inteiro. Sapatos, vestidos, carteiras.

Jay ri-se. Sara ainda sorri.

SARA

E foi isso que despertou a tua vontade de fotografar?

Fica pensativa por um momento.

SARA

Bem, presumo que haja um certo atractivo em criares um testemunho de um momento tão íntimo.

Sara gesticula um pouco, olhando o infinito enquanto fala. Jay olha para Sara e ri-se, não de uma forma gozosa, mas com um certo carinho pela sua inocência. Acende um cigarro. Sara sorri-lhe de volta.

JAY

Nunca pensei assim na coisa. Era um trabalho, só isso. Mas sim, não posso mentir que gostei do aparato da coisa, e que me orientou numa direcção.

Seguem em silêncio durante um pouco, Jay vai puxando o fumo do seu cigarro.

JAY (CONT.)

(Com o cigarro nos lábios)

É normal não? Jovem, sem dinheiro. Um trabalho fácil, e bem pago.

SARA

Sim, suponho que sim. Mas parece-me pouco para dedicares a tua vida a capturar imagens do mundo?

JAY

Como assim?

Sara prepara-se para lhe responder, mas Jay interrompe-a

JAY

Esse foi o meu inicio, depois meti-me no curso. Não ia ficar  
(MAIS)

(CONTINUA)

CONTINUA:

9.

JAY (CONTINUA)

preso a fazer casamentos não é? e as coisas como estão não ia ter grande trabalho... (ri-se) Há outros mercados para explorar, que me permitem abrir para outros voos.

SARA

Bem, isso não responde a questão não é?

Aproximam-se de um cartaz publicitário de uma marca de roupa. Uma mulher anoréctica e com uma expressão vazia posa com um casaco aberto, revelando uma grande parte dos seios.

JAY  
(Confuso  
)

Não sei o que procuras Sara...

Sara pára de andar e fica a olhar para o cartaz.

JAY (CONT.)

..., mas prometi-te ser honesto,  
e...

Jay pára de andar e olha para trás.

JAY (CONT.)

Sara?

Sara está parada a olhar fixamente para o cartaz. Jay olha em volta e dirige-se na sua direcção.

SARA

Desculpa... Mas nunca nos demoramos tempo suficiente para podermos ver estas imagens. E no entanto elas assaltam-nos a cada esquina.

Jay olha para o cartaz.

JAY

Sim, às vezes, tanto trabalho para nada. Foi um amigo meu que desenhou este cartaz. (sorri) recebeu muito bem o boi.

Sara olha para ele, com um olhar vazio, como se não tivesse ouvido o que Jay disse.

(CONTINUA)

CONTINUA:

10.

SARA

Não percebo como se deixou que estas imagens se tornassem paisagem.

JAY

Em publicidade a eficácia também passa pela camuflagem, não é?

SARA

Isso só as torna mais violentas.

JAY

Não vejo nada de violento aqui... É sexy, é apelativo. Quanto mais ajuda a melhorar o ambiente em volta.

SARA

Tás a brincar certo?

JAY

Não, nada. Não percebo o que te choca. É só uma publicidade. Tem um objectivo e cumpre-o. É um pequeno filão.

SARA

Choca-me estas ilusões que nascem para nos convencer que isto é natural.

Jay suspira, acende um cigarro. Sara, olha para Jay, encolhe os ombros.

SARA (CONT.)

Na verdade é algo colocado aqui à margem da minha vontade. E que vende pela ameaça de se ser imperfeito.

Põe-se novamente em marcha.

SARA (CONT.)

E isso é violento.

JAY

Isso é dar mais valor a imagem do que ela realmente tem.

Sara olha para o chão. Caminha ao lado de Jay num passo lento. Jay abana o bolso com as moedas.

(CONTINUA)

CONTINUA:

11.

SARA

A imagem é prova. Apesar de tudo, isto é. E à custa de tanta imagem abortada, estamos mortos ao que nos rodeia.

Sara e Jay continuam o seu caminho para lá da câmara. Do lado esquerdo vê-se um grupo de seis crianças, com idades entre os 6 e os 10 anos. Têm todos as roupas muito coçadas, e pequenos brincos na orelha esquerda. A sua pele é um pouco bronzeada. Um deles olha nervosamente para dentro da porta do café. Dois deles, com aspecto de mais velhos, tiram dois cigarros e acende-nos. O último a acender passa o maço para a criança mais pequena que também tira um cigarro.

SARA (CONT.) (V.O.)

E o verdadeiro significado das situações diluem-se. Torna-se aceitável. É só uma imagem.

JAY (V.O)

Mas as coisas têm um uso prático.

Ouvimos Sara a ceder com a voz

SARA (V.O.)

Talvez. Mas desculpa, dizias...

Ouve-se uma chávena a partir, pés a correr e cadeiras a arrastar de dentro do café. Uma sétima criança, PUTO 1, sai a correr do café com uma cerveja na mão. As crianças seguem todas atrás dele aos berros, incentivando Puto 1. Do café sai TINA, uma mulher de idade avançada, cabelo encaracolado com laca, gorda, com um ligeiro buço nas faces rugosas.

TINA

Ai fedelhos do caralho! Se vos apanho, parto-vos o focinho!

As crianças, já com um avanço razoável de Tina, param de correr, viram-se para trás e começam a fazer manguitos à dona do café.

PUTO 1

Oh Tininha, vem-me aqui lambar o colhão!

PUTO 2

Tina, Tina, tens a rata a roçar o chão! (baixa as calças virando o rabo a tina)

(CONTINUA)

CONTINUA:

12.

Tina, ouvindo os insultos, continua a correr em direcção aos putos. Seguimos os putos pelas ruas do Porto, entramos no bairro, e descendo as ruas cada vez mais íngrimes, param para recuperar o fôlego. O mais velho acende outro cigarro e volta a passar o maço para as restantes crianças. Um deles abre a lata de cerveja roubada e começa a espumar, desperdiçando metade do líquido.

PUTO 3

(Com uma voz desolada)  
oh...Foda-se.

As outras crianças riem-se. O Mais Velho dá uma carolada no Puto 3, e tira-lhe a cerveja da mão.

MAIS VELHO

Só fazes merda caralho...

PUTO 2

(Um pouco envergonhado)  
oh Carlos...O que é que é uma rata?

O mais velho olha surpreendido para o Puto 2. Dá-lhe um cachaço que ecoa. o Puto 2 queixa-se.

MAIS VELHO

Então caralho? Donde é que tu vieste? Da rata da tua mãe, não é oh animal?

Dá a cerveja ao Puto 2.

Viram a esquina, para uma ruela ampla do bairro. Ao fazerem a curva, as crianças dão de caras com o PAI do Puto 2, uma figura alta, de bigode farto, olheiras, roupa coçada. As crianças começam a correr em várias direcções aos gritos, enquanto o pai coloca a pesada mão no filho.

PAI

(Berrando)

Então meu caralho? É para isto que vais para a escola, hã?

Pai dá um estalo a Puto 2, que se mantém estático a olhar para a figura perante ele.

PAI (CONT.)

Ah seu grande filho da puta! se tua mãe sabe que é para isto que se anda a matar a trabalhar...Dá-me essa merda.

Tira a lata de Cerveja da mão de Puto 2.

(CONTINUA)

CONTINUA:

13.

PAI (CONT.)

Tens Cigarros?

A criança mete a mão nos bolsos e dá dois cigarros tortos ao Pai.

PAI (CONT.)

Trococos?

Novamente, a criança esvazia os bolsos e o pai sorri de satisfação.

PAI (CONT.)

Que seja a puta da última vez que eu te apanho a lauriar os cornos. Juro-te que da próxima vez te ponho a trabalhar nas obras. Oh menos assim fazes-te útil.

Dá outro tabefe na criança.

PAI (CONT.)

Agora, mundo! Desaparece-me da frente, vai ajudar a tua mãe a meter a mesa, que são quase horas de almoçar.

A criança começa a correr em direcção do bairro.

PAI (CONT.)

(Murmurando, e dirigindo-se de volta para o café)  
Caralho dos putos pá.

Acende o cigarro que o Puto 2 lhe deixou, dá um golo na cerveja, e entra num café mesmo ao lado. Ao fundo vemos os iates ancorados na ribeira.

PAI (CONT.) (OFF CAMARA)

Então Sousa, afinal serve ai outro bagacito.

FADE TO BLACK

SARA (V.O.)

Para mim era só um café obrigado.

14.

5. EXT

ESPLANADA

DIA

O café é antigo, e bastante amplo, rodeado de espelhos. A clientela é sobretudo pessoas da idade de Sara, e mais ou menos com o mesmo aspecto. Uns com piercings, outros dandys revivalistas. Todas as mesas estão cheias. Sara e Jay estão sentados frente a frente. Um empregado acena com a cabeça, e dirige-se para trás do balcão.

SARA

Bem, mas eu ainda não percebi muito bem qual é o teu trabalho.

JAY

Sou fotógrafo. Polivalente. Se surgir trabalho dedico-me a ele. Para isso preciso de ter um portfólio variado.

SARA

Ok claro, é preciso comer no final do dia. Não dá para recusar. Mas e o teu trabalho individual, sobre que te debruças?

JAY

Como assim?

SARA

Quais são os temas que te interessam?

JAY

Todos os temas são interessantes, desde que consiga um retorno Sara. Isto é uma profissão.

SARA

Mas não tens um tema em particular?

JAY

Todos os temas são interessantes...desde que...(faz um sinal com as duas mãos na sua direcção)

O empregado chega com um café e com uma cerveja. Coloca o café em frente a Sara, a cerveja em frente a Jay. Jay saca de um cigarro, e oferece outro a Sara, que aceita. Acendem ambos os cigarros.

(CONTINUA)

CONTINUA:

15.

SARA

Obrigado... (solta o fumo) Mas quais  
são as tuas influências? Quem  
marcou mais o teu trabalho?

Jay encolhe os ombros, dá um gole na sua cerveja.

JAY

(com uma ponta de orgulho)  
Tento manter-me o mais original  
possível. Só assim me posso  
destacar.

Sara ri-se incrédula.

SARA

Têm de haver um nome que tenhas  
como referência.

JAY

(Confuso  
.)

Não te consigo citar nomes. Não me  
interessa muito quem fez o quê.

Fica um silêncio desconfortável na mesa. Sara bebe o seu  
café com penetrada na mesa. Jay começa a olhar em volta, um  
pouco desorientado.

JAY

Não sei se percebo o que queres de  
mim Sara.

Silêncio. Jay ajusta-se na cadeira, pega no fino e fica com  
ele na mão.

JAY (CONT.)

Sê directa. Como vês tu  
a fotografia?

Sara sorri um pouco.

SARA

A minha história com a fotografia é  
vasta. Acompanhou-me desde de  
pequena.

Faz sinal de um cigarro com os dedos, e a sua expressão tem  
algo de suplicante. Jay tira o maço e apresenta-lho. Sara  
acena com a cabeça, acende o cigarro.

SARA

(CONT.)  
(Expirando o  
fumo)

(MAIS)

(CONTINUA)

CONTINUA:

16.

SARA (CONT.) (CONTINUA)

Para mim, o momento fotografado é uma dádiva carinhosa. É irrepetível, e portanto, imortal.

Jay sorri incrédulo.

SARA (CONT.)

E toda as portas que se abrem para interpretação estão sempre subjugadas pelo sentimento que brota involuntariamente, e mancha para sempre a tua ligação com um momento, que não te pertencendo, agora é, agora, também teu.

Sara olha para Jay como se esperasse uma resposta. Jay mexe-se desconfortavelmente, dá outro gole, e pousa a cerveja quase vazia na mesa.

JAY

Hummm, não estou certo de perceber onde queres chegar.

Sara sorri, pega na sua carteira, e com uma expressão agridoce.

SARA

Mas é tão simples. Talvez seja difícil explicar sem me tornar confusa. Mas posso mostrar-te se quiseres, o significado mais próximo que a fotografia tem para mim.

JAY

Estou curioso.

Sara saca uma pequena caixa da carteira. Pousa-a em cima da mesa. Jay abana o bolso com as moedas. Sara abre a caixa. Dentro estão uma data de fotografias empilhadas em cima uma das outras.

Sara mostra a Jay uma foto de Yevgeny Khaldei, a bandeira soviética sobre Berlim libertada.

SARA

Há algo que transcende o que a imagem é, percebes? Aqui a sensação de vitória, eu reconheço-a. A mesma sensação que tenho quando consigo escrever algo que me orgulhe, ou mesmo publicar alguma coisa.

(CONTINUA)

CONTINUA:

17.

Entrega-lhe a foto.

JAY

Mas essa foto não tem esse significado. Para além de estar terrivelmente enquadrada, não tem nada a ver contigo. Sem falar que promove comunistas assassinos.

Sara recua um pouco. Retira outra foto, "Migratory Cotton Picker", de Dorothea Lange.

SARA

Sinto-me destroçada cada vez que vejo esta foto. O olhar perdido dela, foi o meu olhar perdido quando me partiram o coração. E cada vez que acontece, e acontecerá, sei que o seu olhar será o meu, e é reconfortante.

Jay bate na mesa triunfante, como se percebesse o ponto que Sara está a tentar fazer.

JAY

Ah, bem, esta sim é uma bela foto. Repara nos contrastes da pele. Muito bem apanhado sim senhor. E a a modelo...Muito bem escolhida.

Sara pára um momento e retira a foto da mão de Jay. mostra-lhe uma última foto: "Building Shakedown", de Danny Lyon.

JAY

Novamente, um trabalho feito à pressa. Vê que as linhas estão estranhas, e o arrastamento dos corpos podia ser evitado. No entanto, não deixa de ser gira.

Sara fica boquiaberta. Fixa Jay por momentos, e os seus olhos ficam vermelhos.

JAY (CONT.)

Que vês tu?

SARA

Se te interessa realmente...Vejo-me a mim. Sou como esses homens que desfilam nus perante outros que se riem deles, cada vez que tento escrever e não me sai uma linha. É  
(MAIS)

(CONTINUA)

CONTINUA:

18.

SARA (CONTINUA)

a humilhação total, despojado de tudo, sozinho perante outros tantos sozinhos, que como ele, como eu falharão.

JAY

Isso não é uma interpretação um bocado romântica das coisas?

SARA

Que vês tu então?

JAY

São presos a ser revistados. Nada mais nada menos. Mostra uma situação com clareza. Documental. Mas qualquer outra interpretação é tua, não é da foto.

SARA

Mas que é a imagem senão uma comunicação do momento? E que valor tem esse momento se não te fizer sentir?

Jay olha em volta, olha para Sara e aproxima-se dela.

JAY

(ligeiramente irritado)  
Sara é uma imagem. Mais nada.

Sara cala-se e olha para o tampo da mesa. Jay contempla-a uns instantes.

JAY (CONT.)

Bom. Faz-se tarde. Vamos?

Jay levanta-se, abana o bolso, deixa dinheiro em cima da mesa e faz sinal ao empregado. Sara levanta-se, e segue-o.

6. EXT

PORTA DE CASA DE JAY

DIA

Sara e Jay caminham silenciosamente em direcção a uma porta de vidro riscada na ponta esquerda do prédio. Ao seu lado uma montra de um talho, com peças de carne inteiras. A medida que Jay e Sara ultrapassam o talho, chega um camião que começa a fazer a descarga de carcassas para dentro. Sara e Jay são alheios a esta presença.

(CONTINUA)

CONTINUA:

19.

JAY

Aqui estamos então.

Nervosamente agita o bolso das moedas. Sara mantém os olhos postos no chão. Dois homens vestidos de branco começam a descarregar o conteúdo do camião.

SARA

Mas então, depois de tudo, porque é que fotografas?

JAY

(com uma certa tensão na voz.)  
Porque me dá prazer poder criar produtos bonitos. E dá-me um prazer enorme poder viver disso.

SARA

Não percebo Jay. Tu pareces-me ser uma pessoa inteligente, não um bruto qualquer. Porque não medes as consequências de cada disparo? É importante para ti cada fotografia que fazes? Porquê criar por criar?

JAY

(Irritado)

Porque não? Há que ser pragmático. Eu crio a beleza onde ela existe! Não quero o momento, momentos não enchem a barriga.

SARA

(exaltando-se)

Só por isso? prometeste-me total honestidade, esse foi o nosso acordo.

JAY (exaltando-se também)

Porque não tenho uso para conceptualidades. Porque vivo bem sem isso, o que interessa se fotografo um anúncio de sapatilhas ou uma festa num bar qualquer? Só quero que as cores estejam bem, e o enquadramento correcto. Forneço um serviço e hoje em dia sou mais preciso do que nunca!

Afasta-se de Sara, recupera a postura.

(CONTINUA)

CONTINUA:

20.

JAY  
(CONT.) (Tom  
mais calmo)

E seja, porque toda a gente gosta de aparecer. E eu tenho o poder de decidir quem aparece e quem não é ninguém. (para e olha para Sara) E tu Sara. Porquê isto tudo?

SARA  
Nada, precisava de respostas.

JAY  
E não as tiveste?

SARA  
Tinha a certeza que seriam outras.

JAY  
Às vezes, as certezas formam-se por pré-concepções, e deturpam o que é real.

SARA  
Como num sonho.

Jay olha para Sara e suspira.

JAY  
Ouve, tu estás claramente desiludida. Tens a certeza que queres continuar com isto?

Sara olha pensativa para Jay. Depois olha em volta. O camião acaba de descarregar todas as peças de carne.

JAY (CONT.)  
Eu percebo se não quiseres.

SARA  
(Encolhendo os ombros, e esboçando um sorriso)  
Tu cumpriste a tua parte.

Jay sorri e abana o bolso.

JAY  
Subimos então?

Sara abana afirmativamente a cabeça. Entram os dois pela porta no lado esquerdo. Na outra ponta da rua, uma senhora bem vestida entra no talho. À medida que vão subido.

(CONTINUA)

CONTINUA:

21.

JAY (O.S.)

Desculpa se me exaltei mas...

7. INT

ATELIER JAY

DIA

O apartamento é um pequeno estúdio, atafalhado de adereços dos mais variados. A um canto vemos uma caçadeira e um cinto de balas. A seu lado um pequeno biombo, com um robe em cima. No centro do quarto, um corredor livre com uma tela branca por trás. Oposta a tela, uma mesa com diversas lentes, e três máquinas.

Sara entra e fica a olhar todos os pormenores. Jay, sem prestar muita atenção dirige-se para a mesa e pousa a sua máquina. Tira o casaco e pousa-o em cima das costas da cadeira. Vai ao armário e tira uma garrafa de whiskey, enche dois copos.

JAY

Queres um? ajuda a descontraír, e depois da nossa conversa acho que ambos precisamos de espaírecer um pouco.

Ri-se um pouco e dá um copo a Sara, que pega no copo e bebe de um trago. Jay volta-lhe a encher o copo.

JAY

Quando quiseres, podes mudar-te (aponta para o biombo)...

Sara continua a olhar os adereços que preenchem o quarto. Jay observa-a.

JAY

Se te sentires mais confortável, podes escolher um adereço.

Sara olha para Jay, e dirige-se para trás do biombo.

8. INT

TALHO

DIA

O espaço é todo branco, e tem duas poltronas na parte onde se espera para ser atendido, com revistas em cima de uma mesa. Possui uma vitrine de vidro, onde expõe os pedaços de carne que têm. O TALHANTE, é uma figura encorpada, com um avental cheio de sangue. Têm sempre um sorriso na cara, e o cabelo escondido por uma touca branca.

A senhora olha calmamente para a vitrine, andando de um lado para o outro.

(CONTINUA)

CONTINUA:

22.

JAY (V.O.)

Vamos a isso?

9. INT

ATELIER DE JAY

DIA

Sara dirige-se nervosamente para o espaço vazio em frente à tela. Arrasta consigo a caçadeira e mete-a a um canto. Jay liga os projectores que a rodeiam. Sara retira o roupão, e fica nua perante Jay. Este para um pouco para Sara. Sara desvia novamente o olhar, tentando tapar os seios com o braço, enquanto ajeita o cabelo. Jay sorri.

TALHANTE (V.O.)

Então? vamos a isso?

8. INT (CONT.)

TALHO

DIA

O talhante sorridente fica encostado ao balcão.

SENHORA

Eram dois quilos de febras, senhor António.

TALHANTE

Como quiser minha jóia. E quer fino ou assim mais para o compostinho?

O talhante faz sinal com as mãos.

SENHORA Surpreenda-me. Não faço grandes exigências.

O talhante começa a escolher a peça que vai utilizar. O seu olhar percorre a carne.

9. (cont.)

Jay escolhe um de vários enquadramentos. Vai murmurando para si próprio.

JAY

Levanta mais o braço por favor.

Sara constrangida, levanta o braço esquerdo. A sua postura é hirta, rígida, no seu olhar vergonha.

8. (cont.)

As mãos do talhante escolhem um pedaço de carne.

9. (Cont.)

(CONTINUA)

CONTINUA:

23.

O braço de Sara recebe um flash. Vemos Jay mexer-se, coloca-se de cócoras. Um novo Flash. O rosto de Sara ilumina-se.

8.(cont.)

O talhante amassa o pedaço de carne com a parte lateral da sua lâmina. Desfere vários golpes para a tornar mais macia.

9.(cont.)

Os seios de Sara, Os pés, os joelhos, o sexo, o ventre. Flash atrás de flash. Algumas palavras incoerentes da parte de Jay, de incentivo. A mão de Sara na caçadeira.

JAY

Assim é que eu gosto de ver. Queres mais um copo?

8.(cont.)

Faca eleva-se no ar e corta a primeira fatia de carne. O sangue espirra por todo o lado.

JAY (V.O)

É isso mesmo Sara...A arma fica sexy! Isso apoia-te nela.

9.(cont.)

O rosto de Sara. As mãos com a arma. Os joelhos que tremem. O frio do aço na pele. O rosto de Sara, a arma apontada.

JAY (O.S.)

Fantástico!

Jay dispara o flash. Sara dispara a caçadeira. O som do disparo coincide com o som de um pedaço de carne a ser cortado.

8.(cont.)

A faca que corta o último pedaço de carne

9.(cont.)

A cabeça de Jay rebenta, e os seu conteúdo espalha-se pelas paredes do atelier. Sara cai de joelhos no chão incrédula. Começa a soluçar. A arma ainda fumega.O sangue de Jay percorre o chão em direcção à porta.

8.(cont.)

24.

A carne é pesada. Do seu envelope desce um fio de sangue que escorre para um ralo.



**ANEXO B:**

**Argumento original de *Fragmentos***

## **Fragmentos**

1. INT

QUARTO DE SARA

NOITE

Um quarto não muito grande, com uma casa de banho. Uma cama de casal por fazer com uma almofada. A cama é sólida, mas com um design característico que se repete nos restantes móveis do quarto.

Uma das paredes está adornada com uma estante em "L", sendo que a sua parte mais baixa não ultrapassa o nível do joelho. As suas estantes estão peçadas de livros e capas. Algumas molduras, de diferentes tamanhos adornam o topo da parte mais baixa do "L". Por cima delas, preso na parede, um grande espelho oval. À sua volta colada à parede uma centena de fotos, sobrepostas sem uma ordem em particular. As fotos vão de Mann Rey a Dianne Arbus. Por baixo do espelho dois candeeiros apagados.

No chão, pilhas e pilhas de livros encostados às paredes, libertando o centro do quarto, onde se encontra espalhadas algumas peças de roupa atiradas para o chão: calças, roupa interior, vestidos. Cobrindo alguns pontos do chão papeis amarrotados.

Em frente à janela, uma mesa com um punhado de folhas, um candeeiro, e uma chávena de chá. Nos seus cantos, mais alguns livros espalhados.

SARA está sentada à mesa, de costas para a janela. É alta, tem parte do seu cabelo preto apanhado num pequeno nó. Tem vestida uma t-shirt largueirona, e apenas roupa interior por debaixo. Tem as pernas em cima da cadeira, cruzadas e debruça o corpo sobre a mesa, enquanto roí um lápis, não tirando os olhos da folha em cima do tampo. Levanta-se da mesa segurando a folha na mão, caneta cerrada nos dentes. Os seus pés caminham por entre as folhas amarrotadas e a roupa atafalhada no chão. Volta a sentar-se e atira-se à folha, escrevendo meia dúzia de palavras "Por uma bela manhã de Maio, uma esbelta amazona, montada numa soberba égua alazã...", murmura, leva desajeitadamente a chávena aos lábios, hesita, murmura novamente, bebe um golo. Rasga a folha e atira-a para um canto do quarto. Deixa-se cair em cima da mesa enquanto suspira. Levanta-se em direcção da janela, esfrega os olhos e espreguiça-se. O seu olhar mantém-se na folha.

Alguém bate à porta.

SARA

(Não tirando os olhos da  
folha)

Entre.

(CONTINUA)

CONTINUA:

2.

CARLA entra no quarto. É avantajada, e baixa, anda na casa dos seus 54 anos. Tem uma bata característica de dona de casa.

CARLA

Bom dia menina Sara.

SARA

Bom dia Carla como esta?

CARLA

(Olhando distraída para a desarrumação do quarto)  
Cá se anda menina. (olhando para Sara) Dormiu alguma coisa esta noite minha santa?

SARA

Não Dona Carla, nada.

CARLA

Ai minha jóia, esse livro ainda a mata.

Sara levanta-se, pega na Polaroid, simula um tiro, e dispara a máquina.

CARLA

(Enquanto apanha algumas peças de roupa do chão, irritada)  
Lá está você com as essas coisas das fotos. Não têm mainada que fazer menina?

Sara ri-se, e prende a foto de Carla junto a várias fotos de outras pessoas e objectos ao lado da sua cama.

SARA

Desculpe, sabe que gosto de a guardar para mim.

CARLA

Deixe-se de coisas e veja se dorme. Eu depois passo aqui para dar um jeito nesta miséria.

SARA

Não se preocupe que eu arrumo.

Carla sai, Sara volta para a sua mesa. Continua a escrever. A luz que entra pela janela enfraquece. É de noite. Volta-se a ouvir uma pancada na porta.

(CONTINUA)

CONTINUA:

3.

CARLA

Oh menina, vou-me embora tá bem?

Carla olha espantada para o quarto.

CARLA

Ai menina! Ainda nesses preparos?  
Não se vai arranjar?

SARA

Desculpe Dona Carla, mas estava entretida.

CARLA

Ai que nunca mais se endireita. Se o seu paizinho a visse.

SARA

Não se preocupe. Hoje vou resolver tudo.

CARLA

Ai é hoje menina? Então não se despache não que vai ver.

SARA

Até amanhã Dona Carla.

CARLA

Adeus, adeus minha Santa.

Sara sorri, fecha a porta e dirige-se para os seus álbuns. Coloca um no gira discos. Olha para o espelho. Faz uma careta a si mesma. Ouve-se os primeiros acordes da musica. Tira a t-shirt e deixa-a cair no chão. O seu corpo têm a forma de uma ampulheta, esguia no ventre, anca larga, seios firmes. Solta o cabelo, despenteia-o, simula um grito. Toca na sua carne. Primeiro levemente, depois como-se tenta-se arrancar um pedaço do ventre. Posiciona-se de lado e observa a sua cintura. Levanta ligeiramente os seios. Solta uma gargalhada de si própria. Tem uma tatuagem no seu braço esquerdo. Olha para ela, acaricia, a sua expressão torna-se aborrecida. Espreguiça-se, vira-se olha para o quarto, suspira, começa a chutar os papeis no chão. A campainha faz-se ouvir. Sara sobressalta-se, ri-se inocentemente. Dirige-se apressadamente para a casa de banho e fecha a porta.

Deslocamo-nos pela parede do apartamento e deparamo-nos com a fachada do prédio de Sara, onde JAY a espera iluminado por um spotlight. É alto, usa um sobretudo preto abotoado, uns jeans e umas sapatilhas Adidas. O cabelo é preto e o seu corte aparentemente desleixado. Por baixo do sobretudo uma camisa preta. A tiracolo tem uma câmara Canon 5D. Sara sai do apartamento.

(CONTINUA)

CONTINUA:

4.

Jay repara nela. Dirige-se para ela, tira um cigarro do maço. Sara têm uma saia pelo joelho, trás uma pequena carteira a tiracolo, e uma camisa decotada. Sara olha para Jay, na esperança de uma reacção. Jay acende um cigarro enquanto olha para Sara. Sara olha para o chão um pouco envergonhada, acende-se um spotlight em cima de Sara. Esta levanta o olhar, sorri matreiramente, e rodopia. Jay sorri.

JAY

(Indicando-a com a mão que têm o cigarro, entusiasmado)  
Sara?

Sara acena com a cabeça.

SARA

(Apontando para si própria, e estendendo a mão)  
Eu, Sara.

JAY

(Comprimentando Sara com um beijo na mão)  
Jay...Preparada?

SARA

(Encolhendo os ombros) Sim, e porque não? Desde de que cumpras a tua parte, estou pronta para o que for preciso.

Sara tem uma postura despreocupada e leve. Jay dá uma passa no cigarro, e olha para Sara com alguma perplexidade.

JAY

É estranho, não pensei que fosse sério.

SARA

O que tem de estranho? Parece-me uma troca justa.

JAY

Talvez...Não me queixo.

Jay, atira o cigarro para o chão.

JAY

E então?

SARA

Preparado?

(CONTINUA)

CONTINUA:

5.

JAY

Sim, e porque não?

Sara toma a dianteira, caminhando os dois pelo passeio fora.

SARA

Tomamos um café primeiro? conheço um sítio aqui perto, e sempre podíamos conversar um pouco.

JAY

Claro, tenho todo o gosto. O meu carro está já aqui.

SARA

(Sorri ingenuamente)

É a primeira vez que fotografas nus?

JAY

Não, não... Mas quero ter um portfólio mais sólido. Tou a tentar entrar no mundo da moda. É uma cena muito fechada.

Jay e Sara chegam ao carro, Jay destranca a viatura. A sua volta na rua, estão o VELHO e uma PROSTITUTA. Jay, dá a volta ao carro para abrir a porta a Sara. Enquanto Sara entra:

SARA

Moda? Suponho que tenhamos de viver de algo não é? Helmut Newton é a prova de que na moda também se encontra arte.

Jay fecha a porta e corre para a porta dele. Enquanto a abre.

JAY

Talvez...Dinheiro encontra-se de certeza.

Sara ri-se, Jay também.As suas vozes são agora imperceptíveis. Antes de partir, uma ponta de cigarro voa pela janela do carro para o chão. Um VELHO gasto, barba branca, calças rotas, cabelo desgrenhado, casaco coçado, está deitado num vão de escada, envolto em mantas coçadas, sobre uma cama improvisada de cartões, estica o braço, endireita-se e começa a fumar a beata. Têm um chapéu estendido com algumas moedas lá dentro, e ao lado uma caixa de cartão com uma máquina de 16 mm. Um SENHOR, camisa, sapatos, cabelo e barba aparada, passa.

(CONTINUA)

CONTINUA:

6.

VELHO

...Nada, tudo para nada (gargalhada tuberculosa). Tudo gasto pelo uso que lhe deram...Jovem, não me financia uma refeiçãozinha? Tudo gasto vê? (aponta para a rua)...Tudo gasto Vê? (segura-se ao seu peito)

O Senhor passa por ele, sem o encarar, e acelera o passo.O velho encosta-se aborrecido a parede e suspira. Uma PROSTITUTA aproxima-se do velho.

PROSTITUTA

Não te cansas dessa história velho?  
Olha que me assustas a clientela...

O velho olha para a Prostituta.

VELHO

(Enquanto se endireita)  
Estou-te a roubar o discurso?

A Prostituta olha para o velho, sorri, e masca uma pastilha elástica.

PROSTITUTA

Tas atrevidote hoje. Ainda tens saúde nessa carcassa...conheço alguns que te pagavam uns cobres.

VELHO

Antes mendigar a vender o corpo.

PROSTITUTA

Como queiras, eu pelo menos hoje como uma refeição quentinha. Nada me falta sabes? E não é trabalho difícil.

O velho resmunga qualquer coisa imperceptível. A Prostituta fica a olhar para a câmara posta a frente do velho.

VELHO

Gostas?

Pega na máquina, e começa a olhar para ela com algum afecto.

VELHO

É o que me resta. Desta coisinha, nasceram histórias de homens torturados por Deus, loucos romances sem esperança.

(CONTINUA)

CONTINUA:

7.

Pega numa beata do chão e acende, e tosse.

VELHO

Juro-te que já vi a morte a ser vencida por uma destas filha.

A prostitua ri-se.

PROSTITUTA

Ainda funciona?

VELHO

Esta? Esta já não filhota, já não serve.

MIUDA

Porque? Problemas no obturador?

VELHO

Não...não faz fogo de artifício.

Um cavalheiro vem escondendo-se nas sombras. Aborda a Prostituta, e ambos se distanciam um pouco do velho.

CAVALHEIRO

Preciso de um serviço.

PROSTITUTA

Podemos discutir o assunto. Queres um plano geral com mamas, ou um close-up do pito?

CAVALHEIRO

Depende, o que é que rende mais?

PROSTITUTA

O cliente é que manda.

O Cavalheiro pega na prostituta pela mão e atravessam a rua. A prostitua lança um beijo ao velho, que fica agarrado a sua máquina.

SARA (V.O)

Jay, porque é que quiseste fotografar?

2. EXT

ENTRADA DE CASA DE SARA

NOITE

Jay e Sara estão no carro. O carro é antigo, mas polido. O seu interior está arrumado. Por detrás do carro, vemos projecções de um trajecto, onde pessoas percorrem os passeios. Algum fumo ladeia sempre a acção. A janela de Sara

(CONTINUA)

CONTINUA:

8.

está aberta, e ela tem o braço apoiado na porta. O seu olhar percorre o exterior. Jay olha para Sara.

JAY

Porque não sabia fazer mais nada.

Jay e Sara riem-se.

JAY

É uma história simples. Precisava de dinheiro, e um amigo convidou-me para o ajudar a fotografar casamentos.

SARA

Não é o mais romântico dos começos...

Sara sorri para Jay.

JAY

Não, não é...Mas não era uma coisa difícil, e ajudou-me a ganhar o gosto. Só tens de apanhar toda a gente de corpo inteiro. Sapatos, vestidos, carteiras.

Jay ri-se. Sara ainda sorri. Sara olha para fora, com a cabeça fora da janela.

SARA

E foi isso que despertou a tua vontade de fotografar?

Fica pensativa por um momento.

SARA

Bem, presumo que haja um certo atractivo em criares um testemunho de um momento tão íntimo.

Jay olha para Sara e ri-se, não de uma forma gozona, mas até com um certo carinho pela sua inocência. Acende um cigarro. Sara sorri-lhe de volta.

JAY

Nunca pensei assim na coisa. Era um trabalho, só isso. Mas sim, não posso mentir que gostei do aparato da coisa, e que me orientou numa direcção.

Seguem em silêncio durante um pouco, Jay vai puxando o fumo do seu cigarro.

(CONTINUA)

CONTINUA:

9.

JAY (CONT.)

(Com o cigarro nos lábios)

É normal não? Jovem, sem dinheiro.  
Um trabalho fácil, e bem pago.

SARA

Sim, suponho que sim. Mas parece-me pouco para dedicares a tua vida a capturar imagens do mundo...

JAY

Como assim?

SARA

Estaciona aqui.

Jay estaciona o carro. Jay abre a porta, corre para o outro lado do carro, e abre a porta a Sara.

JAY

Esse foi o meu início, depois meti-me no curso. Não ia ficar preso a fazer casamentos não é? e as coisas como estão não ia ter grande trabalho... (ri-se) Há outros mercados para explorar, que me permitem abrir para outros voos.

Jay abre os braços como um avião e gira uma vez em volta de Sara. Sara sorri um pouco constrangida.

SARA

Bem, isso não responde a questão não é?

Aproximam-se de um cartaz publicitário de uma marca de roupa. Uma mulher anoretica e com uma expressão vazia posa com um casaco aberto, revelando uma grande parte dos seios.

JAY

(Confuso  
)

Não sei o que procuras Sara...

Sara para de andar e fica a olhar para o cartaz.

JAY (CONT.)

..., mas prometi-te ser honesto,  
e...

Jay para de andar e olha para trás.

(CONTINUA)

CONTINUA:

10.

JAY (CONT.)

Sara?

Sara está parada a olhar fixamente para o cartaz. Jay olha em volta e dirige-se na sua direcção.

SARA

Desculpa...Mas nunca nos demoramos tempo suficiente para podermos ver estas imagens. E no entanto elas assaltam-nos a cada esquina.

Jay olha para o cartaz.

JAY

Sim, as vezes, tanto trabalho para nada. Foi um amigo meu que desenhou este cartaz. (sorri) recebeu muito bem o boi.

Sara olha para ele, com um olhar vazio, como se não tivesse ouvido o que Jay disse.

SARA

Não percebo como se deixou que estas imagens se tornassem paisagem.

JAY

Em publicidade a eficácia também passa pela camuflagem, não é?

SARA

Isso só as torna mais violentas.

JAY

Não vejo nada de violento aqui... É sexy, é apelativo. Quanto muito até ajuda a melhorar o ambiente em volta.

SARA

Tás a brincar certo?

JAY

Não, naça. Não percebo o que te choca. É só uma publicidade. Tem um objectivo e cumpre-o. É um pequeno filão.

SARA

Choca-me estas ilusões que nascem para nos convencer que isto é natural.

(CONTINUA)

CONTINUA:

11.

Jay suspira, acende um cigarro. Sara, olha para Jay, encolhe os ombros.

SARA (CONT.)

Na verdade é algo colocado aqui à margem da minha vontade. E que vende pela ameaça de se ser imperfeito.

Põe-se novamente em marcha.

SARA (CONT.)

E isso é violento.

JAY

Isso é dar mais valor a imagem do que ela realmente tem.

Sara olha para o chão. Caminha ao lado de Jay num passo lento. Jay abana o bolso com as moedas.

SARA

A imagem é prova. Apesar de tudo, isto é. E à custa de tanta imagem abortada, estamos mortos ao que nos rodeia.

A medida que Jay e Sara avançam, são ocultados por uma fila de gente, uns com roupas rotas e com um aspecto de mendigos, outros com roupas velhas mas com um aspecto mais limpo. Notam-se diferentes escalões sociais. Há famílias, e pessoas sozinhas.

SARA (CONT.) (V.O.)

E o verdadeiro significado das situações diluem-se. Torna-se aceitável. É só uma imagem.

JAY (V.O)

Mas as coisas têm um uso prático.

Ouvimos Sara a ceder com a voz

SARA (V.O.)

Talvez. Mas desculpa, dizias...

Sente-se um rebuliço no meio da multidão. Estão a porta de uma sopa dos pobres. Um jovem com a t-shirt do estabelecimento, está a tentar fechar a porta.

(CONTINUA)

CONTINUA:

12.

MENDIGO

Como assim não há comida?

SENHORA

Filhos da Puta! Eu tenho três filhos!

PUTO

Pai, não há comida.

Ouve-se o choro de uma criança. A multidão tenta entrar dentro do estabelecimento. As pessoas são empurradas e esmagadas entre a multidão. O jovem consegue fechar a porta do estabelecimento. Ouvem-se gritos de protesto. Uma família vira um contentor na rua, e a multidão atira-se aos sacos meio abertos. Ouve-se de uma janela o Hino Nacional. Um jovem com a cara tapada vem a correr pela direita com um cocktail molotov na mão.

DESESPERADO

(Gritando enquanto atira o molotov)

Tira essa merda, caralho!

Vemos as chamas do cocktail. Pela esquerda entram 5 policias do corpo de intervenção. O jovem começa a correr, a policia começa a bater na multidão que tentava comer. A varanda toca "Os Vampiros" de Zeca Afonso.

FADE TO BLACK

SARA (V.O.)

Para mim era só um café obrigado.

5. EXT

CAFE

NOITE

O café é antigo, e bastante amplo, rodeado de espelhos. A clientela é sobretudo pessoas da idade de Sara, e mais ou menos com o menos aspecto. Uns com piercings, outros com cortes de cabelos estranhos. Todas as mesas estão cheias. Sara e Jay estão sentados frente a frente. Um empregado acena com a cabeça, e dirige-se para trás do balcão.

SARA

Bem, mas eu ainda não percebi muito bem qual é o teu trabalho.

JAY

Sou fotografo. Polivalente. Se surgir trabalho dedico-me a ele. Para isso preciso de ter um portefólio variado.

(CONTINUA)

CONTINUA:

13.

SARA

Ok claro, é preciso comer no final do dia. Não dá para recusar. Mas e o teu trabalho individual, sobre que te debruças?

JAY

Como assim?

SARA

Quais são os temas que te interessam?

JAY

Todos os temas são interessantes, desde de que consiga um retorno Sara. Isto é uma profissão.

SARA

Mas não tens um tema em particular?

JAY

Todos os temas são interessantes...desde de que... (faz um sinal com as duas mãos na sua direcção)

Ao gesto de Jay todo o café fica em silêncio e a olhar para a mesa das nossas personagens. O empregado chega com um café e com uma cerveja. Coloca o café em frente a Sara, e a cerveja em frente a Jay. Jay saca de um cigarro, olha em volta um pouco confuso com aqueles olhares, e a medo oferece outro a Sara, que aceita. Acendem ambos os cigarros.

SARA

Obrigado... (solta o fumo) Mas quais são as tuas influências? Quem marcou mais o teu trabalho?

Jay encolhe os ombros, dá um gole na sua cerveja.

JAY

(com uma ponta de orgulho)  
Tento manter-me o mais original possível. Só assim me posso destacar.

Sara ri-se incrédula. Um burburinho percorre as mesas.

SARA

Têm de haver um nome que tenhas como referência.

(CONTINUA)

CONTINUA:

14.

JAY  
(Confuso.)

Não te consigo citar nomes. Não me interessa muito quem fez o que.

Fica um silêncio desconfortável na mesa. Sara bebe o seu café compenetrada na mesa. Jay começa a olhar em volta, um pouco desnordeado. Há alguma agitação nas mesas.

RAPAZ 1  
Herege!

RAPARIGA  
Filisteu!

RAPAZ 2  
Deixem o homem falar!

Jay olha em volta confuso, encara Sara.

JAY  
Não sei se percebo o que queres de mim Sara.

Silêncio. Jay ajusta-se na cadeira, pega no fino e fica com ele na mão. Vemos os rostos do café pelo espelho.

JAY (CONT.)  
Sê directa. Como vês tu a fotografia?

Sara sorri um pouco. Rapaz 2 bate com a mão na mesa, encosta-se triunfante na cadeira, e cruza os braços esperando a resposta.

SARA  
A minha história com a fotografia é vasta. Acompanhou-me desde de pequena.

Faz sinal de um cigarro com os dedos, e a sua expressão tem algo de suplicante. Jay tira o maço e apresenta-lho. Sara acena com a cabeça, acende o cigarro.

SARA (CONT.)  
(Expirando o fumo)  
Para mim, o momento fotografado é uma dádiva carinhosa. É irrepetível, e portanto, imortal.

Jay sorri incrédulo.

(CONTINUA)

CONTINUA:

15.

SARA (CONT.)

E toda as portas que se abrem para interpretação estão sempre subjugadas pelo sentimento que brota involuntariamente, e mancha para sempre a tua ligação com um momento, que não te pertencendo, agora é, agora, também teu.

Sara olha para Jay como se esperasse uma resposta. Jay mexe-se desconfortavelmente, dá outro gole, e pouisa a cerveja quase vazia na mesa.

JAY

Hummm, não estou certo de perceber onde queres chegar.

Sara sorri, pega na sua carteira, e com uma expressão agridoce.

SARA

Mas é tão simples. Talvez seja difícil explicar sem me tornar confusa. Mas posso mostrar-te se quiseres, o significado mais próximo que a fotografia tem para mim.

JAY

Estou curioso.

Sara saca uma pequena caixa da carteira. Pousa-a em cima da mesa. Jay abana o bolso com as moedas. Sara abre a caixa. Dentro estão uma data de fotografias empilhadas em cima uma das outras.

Sara mostra a Jay uma foto de Yevgeny Khaldei, a bandeira soviética sobre Berlim libertada.

SARA

Há algo que transcende o que a imagem é, percebes? Aqui a sensação de vitória, eu reconheço-a. A mesma sensação que tenho quando consigo escrever algo que me orgulhe, ou mesmo publicar alguma coisa.

Algumas palmas ouvem-se no publico. Entrega-lhe a foto.

JAY

Mas essa foto não têm esse significado. Para além de estar terrivelmente enquadrada, não têm nada a ver contigo.

(CONTINUA)

CONTINUA:

16.

Sara recua um pouco. Retira outra foto, "Migratory Cotton Picker", de Dorothea Lange.

SARA

Sinto-me destroçada cada vez que vejo esta foto. O olhar perdido dela, foi o meu olhar perdido quando me partiram o coração. E cada vez que acontece, e acontecerá, sei que o seu olhar será o meu, e é reconfortante.

Jay bate na mesa triunfante, como se percebesse o ponto que Sara está a tentar fazer.

JAY

Ah, bem, esta sim é uma bela foto. Repara nos contrastes da pele. Muito bem apanhado sim senhor. E a a modelo...Muito bem escolhida.

Sara pára um momento e retira a foto da mão de Jay. mostra-lhe uma ultima foto: "Building Shakedown", de Danny Lyon.

JAY

Novamente, um trabalho feito à pressa. Vê que as linhas estão estranhas, e o arrastamento dos corpos podia ser evitado. Mas é gira, não ponho isso em causa.

Sara fica boquiaberta. Fixa Jay por momentos, e os seus olhos ficam vermelhos.

JAY (CONT.)

Que vês tu?

SARA

Se te interessa realmente...Vejo-me a mim. Sou como esses homens que desfilam nus perante outros que se riem deles, cada vez que tento escrever e não me sai uma linha. É a humilhação total, despojado de tudo, sozinho perante outros tantos sozinhos, que como ele, como eu falharão.

JAY

Isso não é uma interpretação um bocado romântica das coisas?

(CONTINUA)

CONTINUA:

17.

SARA

Que vês tu então?

JAY

São presos a ser revistados. Nada mais nada menos. Qualquer outra interpretação é tua, não é da foto.

SARA

Mas que é a imagem senão uma comunicação do momento? E que valor tem esse momento se não te fizer sentir?

Jay olha em volta, olha para Sara e aproxima-se dela.

JAY

(ligeiramente irritado)  
Sara é uma imagem. Mais nada.

Sara cala-se e olha para o tampo da mesa. Jay contempla-a uns instantes.

JAY (CONT.)

Bom. Faz-se tarde. Vamos?

Jay levanta-se, abana o bolso, deixa dinheiro em cima da mesa e faz sinal ao empregado. Sara levanta-se, e segue-o.

6. EXT

PORTA DE CASA DE JAY

NOITE

Sara e Jay caminham silenciosamente em direcção a uma porta de vidro riscada na ponta esquerda do prédio. Ao seu lado uma montra de um talho, com peças de carne inteiras, com a luz acesa.

JAY

Aqui estamos então.

Nervosamente agita o bolso das moedas. Sara mantém os olhos postos no chão. Dois homens vestidos de branco começam a descarregar o conteúdo do camião.

SARA

Mas então, depois de tudo, porque é que fotografas?

JAY

(com uma certa tensão na voz.)  
Porque me dá prazer poder criar produtos bonitos. E dá-me um prazer enorme poder viver disso.

(CONTINUA)

SARA

Não percebo Jay. Tu pareces-me ser uma pessoa inteligente, não um bruto qualquer. Porque não medes as consequências de cada disparo? É importante para ti cada fotografia que fazes? Porque criar por criar?

JAY  
(Irritado)

Porque não? Há que ser pragmático. Eu crio a beleza onde ela existe! Não quero o momento, momentos não enchem a barriga.

SARA  
(exaltando-se)

Só por isso? prometes-te-me total honestidade, esse foi o nosso acordo.

JAY (exaltando-se  
também)

Porque não tenho uso para conceptualidades. Porque vivo bem sem isso, o que interessa se fotografo um anúncio de sapatilhas ou uma festa num bar qualquer? Só quero que as cores estejam bem, e o enquadramento correcto. Forneço um serviço e hoje em dia sou mais preciso do que nunca!

Afasta-se de Sara, recupera a postura.

JAY (CONT.)  
(Tom mais calmo)

E seja, porque toda a gente gosta de aparecer. E eu tenho o poder de decidir quem aparece e quem não é ninguém. (para e olha para Sara) E tu Sara. Porque isto tudo?

SARA  
Nada, precisava de respostas.

JAY  
E não as tiveste?

SARA  
Tinha a certeza que seriam outras.

(CONTINUA)

CONTINUA:

19.

JAY

As vezes, as certezas formam-se por pré-concepções, e deturpam o que é real.

SARA

Como num sonho.

Jay olha para Sara e suspira.

JAY

Ouve, tu estás claramente desiludida. Tens a certeza que queres continuar com isto?

Sara olha pensativa para Jay. Depois olha em volta. O camião acaba de descarregar todas as peças de carne.

JAY (CONT.)

Eu percebo se não quiseres.

SARA

(Encolhendo o ombros, e esboçando um sorriso)  
Tu cumpriste a tua parte.

Jay sorri e abana o bolso.

JAY

Subimos então?

Sara abana afirmativamente a cabeça. Entram os dois pela porta no lado esquerdo. Na outra ponta da rua, uma senhora bem vestida entra no talho. À medida que vão subido.

JAY (O.S.)

Desculpa se me exaltei mas...

7. INT

ATELIER JAY

NOITE

O apartamento é um pequeno estúdio, atafalhado de adereços do mais variado possível. A um canto vemos uma caçadeira e um cinto de balas. A seu lado um pequeno biombo, com um robe em cima. No centro do quarto, um corredor livre com uma tela branca por trás. Oposta a tela, uma mesa com diversas lentes, e três máquinas.

Sara entra e fica a olhar todos os pormenores. Jay, sem prestar muita atenção dirige-se para a mesa e pousa a sua máquina. Tira o casaco e pousa-o em cima das costas da cadeira. Vai ao armário e tira uma garrafa de whiskey, enche dois copos.

(CONTINUA)

CONTINUA:

20.

JAY

Queres um? ajuda a descontrair, e depois da nossa conversa acho que ambos precisamos de espairecer um pouco.

Ri-se um pouco e dá um copo a Sara, que pega no copo e bebe de um trago. Jay volta-lhe a encher o copo.

JAY

Quando quiseres, podes mudar-te (aponta para o biombo)...

Sara continua a olhar os adereços que preenchem o quarto. Jay observa-a.

JAY

Se te sentires mais confortável, podes escolher um adereço.

Sara olha para Jay, e dirige-se para trás do biombo.

8. INT

TALHO

NOITE

O espaço é todo branco, e têm duas poltronas na parte onde se espera para ser atendido, com revistas em cima de uma mesa. Possui uma vitrine de vidro, onde expõe os pedaços de carne que têm. O TALHANTE, é uma figura encorpada, com um avental cheio de sangue. Têm sempre um sorriso na cara, e o cabelo escondido por uma touca branca.

A senhora olha calmamente para a vitrine, andando de um lado para o outro.

JAY (V.O.)

Vamos a isso?

9. INT

ATELIER DE JAY

NOITE

Sara dirige-se nervosamente para o espaço vazio em frente a tela. Arrasta consigo a caçadeira e mete a um canto. Jay liga os projectores que a rodeiam. Sara retira o roupão, e fica nua perante Jay. Este para um pouco para Sara. Sara desvia novamente o olhar, tentando tapar os seios com o braço, enquanto ajeita o cabelo. Jay sorri.

TALHANTE (V.O.)

Então? Vamos a isso?



CONTINUA:

22.

JAY

Assim é que eu gosto de ver. Queres  
mais um copo?

8. (cont.)

Faca eleve-se no ar e corta a primeira fatia de carne. O  
sangue espirra por todo o lado.

JAY (V.O)

É isso mesmo Sara...A arma fica  
sexy! Isso apoia-te nela.

9. (cont.)

O rosto de Sara. As mãos com a arma. Os joelhos que tremem. O  
frio do aço na pele. O rosto de Sara, a arma entre os dentes.

JAY (O.S.)

Fantástico!

Jay dispara o flash. Sara dispara a caçadeira. O som do  
disparo coincide com o som de um pedaço de carne a ser  
cortado.

8. (cont.)

A faca que corta o ultimo pedaço de carne

9. (cont.)

A cabeça de Sara rebenta, e os seu conteúdo espalha-se pelas  
paredes do atelier. O corpo de Sara cai de joelhos no chão  
incrédula. Jay olha para o corpo inerte em choque.

8. (cont.)

A carne é pesada. Do seu envelope desce um fio de sangue que  
escorre para um ralo.

11. EXT

ATELIER DE JAY

NOITE

Vemos a fachada do prédio, e o talho. A Senhora sai do talho  
com um saco. A rua está silenciosa. Um fio de sangue pinga do  
saco.

23.

12. INT

ATELIER DE JAY

NOITE

Sara ainda nua, está prostrada no chão. Jay está sentado a fumar um cigarro enquanto olha para o corpo. Toma uma decisão, levanta-se e começa a fotografar o cadáver.

13. INT

GALERIA

INDF

Vemos Jay aprumado, numa festa de gala. Nas paredes estão expostas as fotos de Sara morta no chão do atelier. À medida que nos vamos afastando de Jay vemos empregados com bandejas, colecionadores cumprimentando Jay. Este vai pegando em notas e metendo discretamente no bolso dos empregados. Outro casal cumprimenta Jay. Afastamo-nos o suficiente para perceber que tudo em encenado e tudo e falso.

FIM.

**ANEXO C:**

**Argumento original de *Manifesto dos Danados***

**Manifesto dos Danados**

**João Niza Ribeiro**

Vemos um espaço abandonado gigantesco. As janelas deixam entrar a luz. O chão está destruído, as paredes gastas. Vemos a figura de SARA minúscula perante o espaço, encostada a uma parede.

FRANCISCO entra a correr pelo lado esquerdo do edifício, sobe a um monte de pedras, e proclama para uma multidão Invisível.

FRANCISCO

VAMOS! Façamos para nós uma cidade  
e uma torre cujo cimo atinja os  
céus. Tornemos assim célebre o  
nosso nome para que não sejamos  
dispersos pela face da terra!

Francisco corre em direcção ao fundo do espaço, saindo de foco. Sara desencosta-se da parede e começa a andar, enquanto tira um livro detrás das costas:

SARA

Mas o senhor desceu à terra para  
ver a cidade e a torre que os  
filhos do homem construíram.

Sara levanta a mão, e têm Francisco, desfocado, minúsculo na sua palma.

SARA

Eis que são um só povo, disse Ele,  
e falam uma só língua;

Sara recomeça a andar pelo espaço, andando de um lado para o outro, olhando para o chão.

SARA (CONT)

Se começam assim nada os impedirá  
no futuro de executarem todos os  
seus empreendimentos.

Pára durante alguns segundos, olha para Francisco perdido na distância.

SARA

Vamos: desçamos para lhes confundir  
a linguagem, de sorte que já não se  
compreendam uns aos outros!

CUT TO BLACK

CENA 2

CAFÉ SIMULADO

INDF.

Sara e Francisco estão sentados a uma mesa. Ela com um roupão azul, trinca uma maçã. Ele olha distraído para uma revista de lentes. Ouve-se o barulho de café. Em cima da mesa, um maço, um cinzeiro e isqueiro.

Sara olha em volta para o espaço, um pouco apreensiva. Fica o olhar em Francisco e estende-lhe a maçã.

SARA

Queres?

Francisco olha para Sara e sorri.

FRANCISCO

Não, obrigado.

Francisco coloca o catálogo de lentes em cima da mesa, entusiasticamente, enquanto aponta para uma das lentes. Olha para Sara.

FRANCISCO

Não é linda?

Francisco sorri para Sara. Esta debruça-se por cima do catálogo, um pouco constrangida.

SARA

É essa que queres?

Francisco olha para o catálogo.

FRANCISCO

1,4, 50 mm, zeiss...Não é isto que um homem deseja, no fundo?

Olha para Sara, que sorri ternamente, enquanto se encosta na cadeira.

SARA

Os homens adoram os seus brinquedos.

Francisco acende um cigarro, sorri levanta-se e sai.

CENA 3

ESTUDIO

INT.

O estúdio é um espaço amplo parcamente iluminado. Têm três paredes sóbrias, com um papel de parede gasto, a descascar, em tons pálidos e desmaiados. A parede da esquerda faz um "L" torto, onde estão apoiadas uma mesa de luz com material

(CONTINUA)

de fotografia em cima. Na parede mais distante do "1" três tinas metálicas de ampliação, com uma luz vermelha de segurança por cima, e no extremo direito da parede um ampliador. Esta divisão é claramente a mais arrumada e tratada.

Na parede do lado direito, uma poltrona coçada, com um candeeiro de pé alto que ilumina a divisão. Um leitor de cassetes antigo jaz no chão com um cinzeiro em cima, e a sua frente, uma pilha de cassetes espalhadas em profunda desordem.

A terceira parede, por trás das duas principais, permite perceber os contornos de uma cama de ferro coçada, um colchão, dois ou três cobertores no chão. Do lado direito, um armário com roupa enrodilhada no seu interior.

Ao centro das três paredes encontra-se um tripé montado.

Francisco entra pela direita e percorre o espaço, com um olhar ausente, na direcção da câmara em cima da mesa de luz. O cigarro pende-lhe da boca. Pega na câmara, dirige-se para o tripé e coloca a câmara. Olha a sua volta, e dirige-se para o leitor de cassetes. Põem-se de cócoras, escolhe uma cassete, e carrega no botão. O som do café pára.

CENA 2 (CONT.)                      CAFÉ SIMULADO                      INT.

O som do café pára. Sara está sozinha sentada à mesa, com a cabeça apoiada na mão com a maçã, enquanto olha sonhadora para o local onde Francisco se encontra.

SARA

Chico, já te agradeci o convite?

CENA 3 (CONT.)                      ESTUDIO                      INT.

Francisco apaga o cigarro no cinzeiro em cima do rádio.

FRANCIS

CO  
(Distraído)  
Huummhuumm.

Francisco olha distraído em volta. O seu olhar fixa-se na máquina, levanta-se rapidamente, e dirige-se em direcção às lentes em cima da mesa de luz. Quando Francisco cruza o tripé, Sara entra no espaço e dirige-se para este. Quando Francisco atinge as lentes, Sara detém-se junto ao tripé.

Francisco aproxima-se da máquina, e começa a trocar as lentes. Sara olha um pouco nervosa para o processo.

(CONTINUA)

SARA

O que é que é suposto eu fazer?

Francisco não tira os olhos da tarefa em mãos. Pousa a lente num saco que pousa junto ao tripé.

FRANCISCO

Não te preocupes. Segue as minhas indicações, ok?

Sara olha para o espaço em frente ao estúdio. Um pouco receosa.

SARA

Sabes o que queres?

Francisco pára, olha atentamente para Sara, sorri e segura-a pelos ombros.

FRANCISCO

Com toda a certeza. Está tudo aqui e aqui. (aponta para a sua cabeça, depois para o peito de Sara.)

Sara sorri segue para o espaço de estúdio. Francisco fica sozinho junto ao tripé.

CENA 3A

BACKDROP

INT.

Sara entra num espaço fotográfico, com um backdrop enorme branco. Há luzes colocadas de ambos os lados. Deixa cair o roupão azul no chão branco, e olha expectante para Francisco. Morde um dedo, anda de um lado para o outro nervosa, tentado cobrir o corpo exposto envergonhada.

CENA 3 (CONT.)

ESTUDIO

INT.

Francisco olha para Sara.

FRANCIS

CO (Seguro)

Quero ver força Sara! Dá-me determinação! Um pouco vulnerável, mas obstinada!

CENA 3B

FOTO DO VÉU

INT.

No estúdio vemos uma reprodução da foto do Véu. Vemos Francisco olhar através do viewfinder. Com a cara escondida pela câmara:

FRANCISCO

Não é bem isso Sara.

Sara olha para a Francisco.

SARA

Como assim?

Francisco tira a cara detrás da máquina,

FRANCISCO

É demasiado bruto...Uma coisa mais feminina, mais apelativa. Força mas com um toque mais feminino.

CENA 3C

FOTO DA PRISÃO

INT.

Põe a cara outra vez atrás da máquina. Sara reproduz agora a foto da prisão.

FRANCISCO

Não, não. Continua demasiado duro!  
Algo mais íntimo. Usa mais o corpo!

Tira a cara de trás da máquina.

FRANCISCO

Algo mais sexy Sara.

CENA 3D

FOTO DA CASA DE BANHO

INT.

Francisco leva a mão à têmpora, enquanto olha para a imagem.

FRANCIS

CO

(murmurando)

Não, não é isso. (morde a mão).  
Sara têm de ser sexy mas mais atrevido...

SARA

Como assim? Isto não é suficientemente íntimo?

(CONTINUA)

FRANCISCO

Claro, mas não é aquilo que estamos  
à procura.

SARA

Não estou a perceber Chico.

Francisco sai de trás da máquina, vai em direcção a Sara, pega nela, coloca-lhe a mão esquerda apoiada sobre o lavatório. Pega na sua mão direita e fá-la segurar a toalha. Desprende-lhe a toalha e esta cai sobre o seu corpo, apenas presa pela mão. Arqueia-lhe as costas. Sara têm uma expressão desconfortável e contrafeita. Francisco volta para trás da máquina.

CENA 3D.A

CLOSE UP DE SARA

INT.

FRANCISCO

Mais sensual Sara.

Sara tenta fazer uma pose mais sensual, mas nota-se o constrangimento.

FRANCISCO

Sexy Sara!

Tenta uma expressão mais sexy.

FRANCISCO

Sexualidade! Desejo!

A expressão de Sara vai modificando.

FRANCISCO

Mais porca PORRA!

Sara faz-lhe uma careta.

CENA 3E

FOTO DA MÁQUINA

INT.

Temos Sara atrás da câmara, envolta na toalha. O cenário do estúdio muda:

Têm três paredes cobertas em papel de parede bordot com padrões dourados. A parede da esquerda faz um "l" torto, onde está uma secretária, com uma máquina de escrever em cima. Na parede ao lado, um grande espelho oval, com fotografias penduradas à volta.

(CONTINUA)

Na parede do lado direito, uma poltrona impecável de couro, com um candeeiro ao lado com curvas, vermelho. No chão duas colunas altas ligadas a um gira-discos colocado em cima de uma pequena estante de madeira, com vinis por baixo impecavelmente ordenados.

A terceira parede, por trás das duas principais, permite perceber os contornos de uma cama de casal bem feita, com lençóis novos. Do lado direito, um armário fechado.

Francisco junto a um pano preto que cai e tapa a cena. Constrangido, vai ouvindo as indicações de Sara e tentando fazer algumas poses.

SARA

Mais masculino Francisco!

Francisco mostra-se relutante.

SARA

Mais íntimo! FORÇA! Mostra-me o que queres!

Francisco faz uma pose quase de culturista, ostentando o próprio corpo, e olhando em frente orgulhoso.

SARA

Não nada disso!

Sara entra na foto, e bate palmas. O pano cai, revelando uma máquina. Sara sai de enquadramento, e trás uma chave de fendas, que coloca nas mãos de Francisco. Pega-lhe no corpo e molda-o tentando reproduzir a foto que está na sua cabeça.

Francisco olha para Sara, e severamente.

FRANCISCO

Mas não é nada disto que eu quero!

Sara sai disparada da foto. Francisco fica na posição e deixa cair a cabeça.

CENA 4

CAFÉ DESTRUÍDO

INDF.

Sara e Francisco estão sentados novamente à mesa. Sara veste agora um roupão amarelo. Ambos olham para a frente desiludidos. Francisco está prostrado para a frente, com as mãos apoiadas nos joelhos e um cigarro de enrolar na mão. Sara está apoiada na cadeira, com um braço por cima das costas desta com um cigarro na mão esquerda. Vão levando o cigarro à boca.

(CONTINUA)

FRANCISCO

Não me parece que esteja a funcionar.

Sara dá uma passa no cigarro.

SARA

(Expirando o fumo)

...não.

Francisco, olha para Sara.

FRANCISCO

Sabes que isto é muito concreto.

SARA

Pois...mas é pornográfico?

FRANCISCO

(Apagando o cigarro no cinzeiro, e levantado-se, imitando sara.)

Não claro que não.

SARA

(deixando-se cair e assumindo a posição de Francisco.)

Então não sei o que queres...

Há um pequeno silêncio.

FRANCISCO

E tu? o que queres?

Sara levanta-se, apaga o cigarro, deixando Francisco sozinho na mesa. Francisco acompanha-a com o olhar.

CENA 5

LINHA DE VIDA DE SARA

INT.

Vemos uma parede coberta de fotos na forma de um losangolo curvilíneo. As fotos são de Sara, da sua infância, da sua adolescência, em adulta, etc.

Sara com a mãe e o pai.

Sara e mãe. A mãe sai

Sara em adolescente.

Sara como adulta.

Sara com o roupão azul e Francisco.

(CONTINUA)

Sara, Francisco e Vasco. Vasco levanta-se, abraça Sara, Francisco e sai de cena. Sara e Francisco dão a mão.

Sara e Francisco mais velhos.

Sara velha.

Apenas as Fotos ficam na parede.

CENA 4 (CONT.)

CAFÉ DESTRUÍDO

INDF.

Sara entra em cena, pousa um maço enorme de fotos em cima da mesa. Francisco acompanha o movimento com o olhar, enquanto está debruçado sobre si próprio. Sara senta-se direita na cadeira, com o ombro por cima das costas da cadeira, e aponta para as fotos.

SARA

Aqui estou...

Sara acende um cigarro.

SARA

Eu...

Francisco olha para ela e levanta-se com rapidez.

CENA 6

LINHA DE VIDA DE FRANCISCO

INDF.

Vemos várias fotos na parede, organizadas como se fossem molduras rectangulares. Dentro de cada moldura temos dos modelos, que Francisco vai fotografando.

Uma modelo com uma cerveja, um piloto, um modelo masculino, Sara, e uma velha a bordar.

CENA 4 (CONT.)

CAFÉ DESTRUÍDO

INDF.

Francisco entra em cena com um maço de fotos, e pousa-as ao lado de Sara. Senta-se triunfalmente. Enquanto cruza os braços.

FRANCISCO

Tranquilo...Mas aqui também estou eu.

CENA 7

SALA DAS MÁQUINAS

INDF.

Sara levanta-se e começa a andar pelo espaço, pega numa foto de uma torre de controlo, onde é possível ver um individuo de bigode a atender um telefone e a sorrir para a câmara . Sara tira a foto da parede, e mostra-a a Francisco.

Sara entra na Sala de controlo, entre a passagem da porta, a sua roupa muda de forma a tornar-se como o homem na foto apresentada. Senta-se na cadeira, e abre o portico. Brinca com um lápis, olha para um lado e para o outro, enquanto se reclina na cadeira. De repente o telefone toca.

SARA P1

Carlos e Filho, oficina. Em que posso ajudar? Não, não, o Vasco está ocupado neste momento. Como assim?

Sara faz uma expressão atenta, e sorri.

SARA P1

Têm a certeza minha senhora? Não, não, deixe que eu aviso já!

coloca a mão por cima do telefone, e grita para o infinito.

SARA P1

Vasco! Oh Vasco!

VASCO (O.C.)

Que queres caralho!?

SARA P1

Olha que a tua patroa ta no hospital!

VASCO (O.C.)

Foda-se, esta merda não anda...é sério?

SARA P1

Arrebentaram-se-lhe as águas...Achas que é sério?

VASCO (O.C.)

Cobre por mim!

Sara leva a mão à cabeça como na foto e sorri. Um flash surge, sara tira o bigode, e olha para Francisco com a sobrancelha levantada.

CENA 8

POLITICO

INDF.

Francisco está num espaço negro onde apenas ele está iluminado.

FRANCISCO

Pois, muito bem, mas...

Francisco estala os dedos e aponta para a frente.

As luzes caem em Francisco e o espaço atrás dele fica iluminado revelando um estrado, com um pulpito. O fundo revela um espaço degradado.

Aproxima-mo-nos desse espaço, abandonando Francisco.

Francisco entra na imagem, de fato, cabelo lambido e uma postura muito hirta.

FRANCISCO

Portugueses! Sossegue-se a nação,  
hoje, dormirão descansados e sem  
receio, porque nós olhamos por vocês.  
A nação encara com um sorriso na cara  
a crise porque o país reconhece que  
viveu demasiado tempo acima das suas  
possibilidades, e está disposto a  
fazer os sacrifícios para se edificar  
novamente! Sou um de vós. Enganar-vos  
seria enganar-me. O País precisa de  
informação isenta, e connosco, pode  
dormir descansado.

Começa a arrastar-se um fotografo com as mãos ensanguentadas, máquina a arrastar-se no chão. Trás algumas fotos na mão. Arrasta-se no pódio e entrega as fotos na mão de Francisco. Deixa escorregar as mãos pelo pano do pódio, deixando a impressão de uma mão sangrenta. Colapsa morto no chão e o seu corpo fica inerte aos pés do pódio.

FRANCISCO

Este bravo repórter é o exemplo  
claro da força Portuguesa!  
Incansável na busca pelas boas  
novas do país.

Começa a ver as fotos ensanguentadas. Atira uma fora, outra fora. Segura uma foto de um homem a comer uma lata de atum, com as mangas arregaçadas num espaço quase vazio.

(CONTINUA)

FRANCISCO

A força de um povo! Que se note  
além fronteiras o sorriso na cara  
dos Portugueses que orgulhosamente  
olham para a frente.

Muda a foto, um pedinte a fumar um cigarro.

FRANCISCO

Apesar dos contratempos económicos,  
os nossos cidadãos conseguem ter  
capital para investir em alguns  
luxos, o que só contradiz as infâmias  
de decréscimo da qualidade de vida.

Francisco continua a ver algumas fotos e atira-as para o chão  
para cima do corpo caído. Olha para a frente, bate com os pés  
aponta o dedo e o braço para o infinito e grita.

FRANCISCO

Cante-se o Hino!!

Ouvimos o Hino da Alegria, de Beethoven.

CENA 9

CAFÉ ARENA

INDF.

Vemos as paredes do cercado de madeira da arena ao fundo. No  
chão terra batida. Vemos Sara, de roupão vermelho, a arrastar  
uma mesa com fotos em cima para o centro da arena. Atira as  
fotos da mesa para o chão. No seu lugar coloca um jogo de  
xadrez, e um conta-relógio. Francisco senta-se no lugar  
contrário. Sara mexe o peão de abertura. Bate no relógio.

SA

RA É  
subjectiva!

FRANCISCO

Mas também é objectiva!

Francisco bate no relógio.

SARA

É estar na altura certa, no espaço  
certo!

Sara bate no relógio.

FRANCISCO

Ou fabricar tudo!

Francisco bate no relógio.

(CONTINUA)

SARA

Tem que ter um propósito ou então  
não serve para nada!

Sara bate no relógio.

FRANCISCO

Publicidade é um propósito!

Francisco bate no relógio.

SARA

Não para um artista!

Sara bate no relógio.

Vemos a mesa. Francisco está em cheque mate. Francisco vira a mesa ao contrário. Sara tira o roupão e usa o como capa. Francisco investe.

CENA 9A

CAFÉ ARENA

INDF.

FRANCISCO

Contradizes-te! Não é legitimo  
comer?

SARA

Não tens essas preocupações! És um  
burguês!

Francisco investe outra vez contra a capa, Sara finta-o.  
Francisco levanta-se, de cabelo despenteado.

FRANCISCO

E então? Têm que ser tudo solene?  
Não pode ser só tomates,  
inspiração?!

Francisco volta a investir. Sara finta-o outra vez.

SARA

Tem que ser pornográfico? Tem que  
chocar?

FRANCISCO

Quem és tu para dizeres onde estão  
as linhas?!

Francisco investe uma última vez e agarra a cintura de Sara,  
puxa o seu corpo contra o dele.

CENA 9B

CAFÉ ARENA

INDF.

As luzes apagam-se e apenas um spotlight fica em cima de ambos. Estão vestidos de gala. Sara olha para Francisco e encosta a cabeça no ombro dele.

SARA

É impossível não é?

FRANCISCO

Huumhuumm...

SARA

Será sempre assim não é?

FRANCISCO

Sempre foi...

SARA

Então? Que fazemos?

FRANCISCO

Dançamos...

FIM