

Play, The Film *

por Marta Cordeiro

* Publicado na revista Umbigo, N.40, 2011

RESUMO:

O artigo analisa e debate o espectáculo *Play, the Film*, nascido da colaboração entre o colectivo Cão Solteiro e André Godinho, focando as dúvidas por ele suscitadas relativamente ao posicionamento do espectador – «onde estamos» – e as levantadas relativamente ao sentido dos discursos – «o que é que isto quer dizer?».

Palavras-Chave: Cão Solteiro, André Godinho, teatro, cinema, tradução, dispositivo perspectivado.

Play, the Film é a mais recente criação do colectivo Cão Solteiro em colaboração com André Godinho, que esteve em cena no Teatro Camões no âmbito da programação do Festival Temps D'Image. Proximamente, pode ser visto no Teatro Viriato, em Viseu, nos dias 27 e 28 de Janeiro.

Ao entrar, o público é convidado a ocupar os lugares numa plateia improvisada frente a uma cena montada: no palco está um ecrã de grandes dimensões e, em frente, uma mesa de madeira comprida – sem sinais distintivos e cuja proveniência se adivinha ser a de uma grande superfície – com candeeiros de secretária, microfones, papéis, garrafas de água e maços de cigarros em cima. À volta, em cadeiras igualmente ordinárias, os actores ocupam os lugares em frente dos microfones, vestidos com indumentárias próprias de um *show* de variedades, de uma gala ou festa. Um actor, cuja função é a de um mordomo ou mestre-de-cerimónias anuncia a existência de um intervalo, momento em que o público deve permanecer sentado.

Seguidamente, depois do *black out*, tem início a apresentação do filme *The Great Gabbo* (1929) de James Gruze e a primeira particularidade a observar é o facto do título e demais legendas aparecer invertido no ecrã, em espelho. Daqui surgem duas questões, «o que é que isto quer dizer?» e «onde estamos?».

O espectáculo continua e torna-se claro que os actores são, afinal, profissionais que fazem a dobragem do filme, emprestando as suas vozes aos personagens do ecrã e alterando ou traduzindo o guião original através da introdução de elementos de uma suposta “cultura portuguesa” popular, facilmente reconhecível pela maioria dos cidadãos. Assim, as falas e músicas originais são substituídas pelo reportório de Sérgio Godinho, António Variações ou Ágata. O carácter óbvio da alteração do discurso – a que se junta a coexistência de várias línguas, o inglês, português e alemão – não deixa de recordar a facilidade com que as imagens podem ser manipuladas a partir do discurso que se lhes associa, questão desde logo verificável na relação entre fotografia e legenda, sendo famosos os casos em que uma legenda altera o sentido do visível, como no exemplo da fotografia de guerra de Robert Capa publicada em 1936, cuja legenda – «A câmara de Robert Capa capta um soldado espanhol no momento em que ele é atingido por uma bala na cabeça em frente a Córdoba» – contrasta com uma outra legenda proposta por Philip Knightley para a mesma imagem, «Um militar adormece e cai nos treinos».

Em *Retórica da Imagem*¹, Roland Barthes desmonta a relação entre imagem e linguagem a partir da análise da publicidade e conclui que as legendas são a forma de restringir a polissemia da imagem, de ancorar a leitura de cada espectador numa rede controlada pelo autor e pelas leituras sociais vigentes, que é de tipo “repressivo”, exactamente por excluir significados potenciais. Ainda assim, a polissemia da imagem permite-lhe dizer coisas e deixar que outras lhe sejam associadas pois a intencionalidade da mensagem publicitária de que fala Barthes² integra o que é dito e o que é possível dizer (uma potência calculada), mantendo em aberto leituras variáveis que fazem com que, a propósito delas, o espectador possa sonhar ou efabular. *Play* diz-nos, então, que a relação estreita entre dizível e visível no cinema permite a manipulação do sentido da imagem, por definição ideológica.

A segunda interrogação, «onde estamos?» implica os espectadores na definição de uma fronteira entre o *lado de cá* e o *lado de lá* da cena, bem como na decisão acerca do lugar a ocupar. À partida, a fronteira é nítida: as legendas em espelho e a compreensão da cena como a dobragem de um filme indicam que o espectador está do *lado de cá*, no fora-de-cena, o espaço que deve permanecer invisível para que o espectáculo aconteça como tal. Deste ponto de vista, *Play* destrói o palco enquanto possibilidade de introdução do espectador num espaço ilusório ou virtual, tal como tradicionalmente anuncia o paradigma albertiano da janela na pintura ou a abertura da cortina de boca no palco à italiana. Como filhos da ciência e da técnica da perspectiva, a pintura e o palco à italiana contêm, na raiz, a ideia de passagem: *para lá* da superfície da tela ou *para lá* do plano que separa público e cena, é possível aceder a uma realidade outra. Ainda assim, *Play* apresenta indivíduos (actores) a fazer qualquer coisa em cena, um qualquer coisa onde se mistura a acção da dobragem com uma suposta actividade quotidiana, despreocupada e irreflectida nos momentos em que não são chamados a participar. No entanto, no intervalo, quando os espectadores mantêm o seu papel de «amigos de mirar»³, os actores comportam-se como “pessoas comuns”, recordando os actuais telejornais em que apresentador e convidado(s) conversam animadamente durante, antes e depois do genérico, tentando pateticamente fazer crer ao espectador que não sabem estar a ser observados, na esperança de motivar uma relação íntima e afectiva entre os espectadores e as imagens do ecrã, onde afinal estão pessoas. No intervalo de *Play* os actores comportam-se como se estivessem longe dos olhares do público, fingindo estarem apenas a “ser eles próprios” mas, ao mesmo tempo, reforçando a irrealidade das acções através da apresentação de estereótipos de actores: a diva que estende o corpo e necessita de “relaxar” ou o intelectual que, durante uma tentativa frustrada de *flirt*, debita conhecimentos e inferioriza o sujeito objecto do seu monólogo.

Se o intervalo é um tempo que se exclui do espectáculo e lhe impõe uma pausa, resgatando o espectador de um tempo e espaço particular, este intervalo recorda ao espectador que está num espectáculo, do *lado de lá* da cena e olhando para ela do exterior e não, como até aqui, a partir do seu interior. Acontece que, apesar de “suspender a descrença”⁴ e aceitar a pertença ao fora-de-cena, o espectador nunca deixou de oscilar entre

¹ BARTHES, Roland – *Retórica da Imagem*. In «Mitologias». Lisboa: Edições 70, 1988. (Signos).

² BARTHES, Roland – *Retórica da Imagem*. In «Mitologias». Lisboa: Edições 70, 1988. (Signos). p.27.

³ ORTEGA Y GASSET, José – **El Espectador**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943. p.16.

⁴ A expressão *willing suspension of disbelief* foi cunhada pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge em 1817 e refere-se a uma suspensão do julgamento a que os espectadores se permitem na análise de um objecto ficcional, de forma a ultrapassar limitações, incoerências e impossibilidades para o poderem fruir. COLERIDGE, Samuel Taylor – *Biographia Literaria*. In ENGELL, James ; BLAIN, W. Jackson (ed.) - «The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge».Vol.7. Princeton: Princeton University Press, 1983. p. 6.

o seu posicionamento do *lado de cá* e do *lado de lá*, confusão que o intervalo apenas enfatiza. A cena estende-se a um suposto público que estaria a observar o filme sem ver os actores e a ler as legendas de forma correcta mas, em simultâneo, estende-se ao espaço de construção do filme através da sua dobragem e desdobra o espaço onde os espectadores estão realmente sentados entre ver a construção e ver um objecto final, processo afirmativo da reversibilidade do dispositivo teatral e, por afinidade, do dispositivo perspéctico em geral.

Quando se posiciona como observador exterior, o espectador não deixa de perceber a cena como um sítio onde a imagem em movimento contracena com a acção em tempo real, a dos actores. E, aqui, o desequilíbrio entre a imagem e o corpo é enorme, uma vez que a imagem em movimento (onde se sumaria o cinema como dispositivo – a escala do ecrã, o espectador sentado no negro a deixar-se imergir) não deixa de absorver a atenção do público, colocando os actores na frágil posição de tentarem pertencer à euforia da imagem em movimento. Quando falam ou cantam, os actores são a voz das personagens do ecrã; quando se levantam para cantar um dueto são a silhueta-sombra projectada no ecrã e mesmo quando, por motivo nenhum, dançam nas cadeiras, apenas reforçam a impossibilidade de concorrer ou pertencer ao ecrã. Esta perda de lugar é mais evidente no momento em que bailarinas *pin-up* entram em cena para um número musical, iluminadas por luzes e enquadradas por uma chuva de papelinhos coloridos lançados ao ar: o efeito não é o de uma festa mas de um fim de festa.

Acentua-se uma sensação nostálgica que remete para o fim ou perda de alguma coisa – a perda da ilusão, a perda do lugar dos corpos – e que se coaduna com a narrativa interna do filme, a de uma história de amor com final infeliz. E, no filme, reforça-se a perda da proximidade entre corpos e pessoas, uma vez que o par amoroso apenas consegue comunicar o essencial através de um boneco. Gabbo é ventríloquo e quando pretende falar com a sua amada Mary usa a voz do boneco Otto; paralelamente, quando Mary deseja falar de sentimentos a Gabbo, dirige-se a Otto. Tal como o espectador que é conduzido a se aproximar da imagem, o caso de Gabbo e Mary recorda as palavras de Roland Barthes quando afirma que aquilo que se ama é sempre o próprio desejo e o ser amado não é mais que uma imagem na qual se deposita o amor⁵; deste ponto de vista, ama-se sempre uma imagem. E, «What was the history of cinema if not the pictured history of a single question: how to say “I love you”?»⁶.

Bibliografia

- BARTHES, Roland – **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Lisboa: Edições 70, 1995. ISBN 972-44-0303-3.
- BARTHES, Roland – Retórica da Imagem. In «Mitologias». Lisboa: Edições 70, 1988. (Signos).
- COLERIDGE, Samuel Taylor – Biographia Literaria. In ENGELL, James ; BLAIN, W. Jackson (ed.) - «The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge». Vol.7. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- DUVE, Thierry de – On Incarnation: Sylvie Blocher’s *L’Annonce Amoreuse* and Édouard Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*. In GILL, Carolyn Bailey (ed.) - «Time and Image». Manchester and New York: Manchester University Press, 2000. ISBN 0-7190-5814-7.
- ORTEGA Y GASSET, José – **El Espectador**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943.

⁵ BARTHES, Roland – **Fragmentos de um discurso Amoroso**. Lisboa: Edições 70, 1995. ISBN 972-44-0303-3. p.40.

⁶ DUVE, Thierry de – On Incarnation: Sylvie Blocher’s *L’Annonce Amoreuse* and Édouard Manet’s *A Bar at the Folies-Bergère*. In GILL, Carolyn Bailey (ed.) - «Time and Image». Manchester and New York: Manchester University Press, 2000. ISBN 0-7190-5814-7. p.107.