

# MÚSICA PARA SI / 1978-1981

um filme de Solveig Nordlund

**Realização:** Solveig Nordlund / **Argumento:** Solveig Nordlund, baseado na peça homónima de Franz Xaver Kroetz, segundo a encenação teatral de Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo para o Teatro da Cornucópia / **Fotografia:** Elso Roque / **Direcção Artística e Décors:** Cristina Reis, com a assistência de Jorge Pacheco / **Som:** Paola Porru / **Música:** Programa de Rádio de João David Nunes / **Montagem:** Solveig Nordlund / **Interpretação:** Isabel de Castro (A Mulher).

**Produção:** Grupo Zero e Teatro da Cornucópia para a RTP / **Distribuição:** RTP / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 16mm, preto e branco, 55 minutos / Estreado na RTP-2, a 26 de Abril de 1981.

---

**Música para Si** é apresentado com **Viagem para a Felicidade** e **Novas Perspectivas** ("folha" distribuída em separado).

---

Na carreira de Isabel de Castro, **Música Para Si** tem uma importância análoga (ou maior) à de **Brandos Costumes** de Alberto Seixas Santos, estreado em 1975. Se **Brandos Costumes** cortara com a imagem cinematográfica anterior de uma actriz de o mais típico cinema comercial português e espanhol (imagem que, com a eventual excepção de **Domingo à Tarde** de António de Macedo fora a de Isabel de Castro entre 1945 e 1975, ao longo de trinta anos) e dera a Isabel de Castro outra imagem, **Música Para Si** corta definitivamente com esse passado (de que **Eusébio, O Pantera Negra** de Juan de Orduña, **Lerpar** de Luís Couto e o **Rei das Berlingas** de Artur Semedo, todos posteriores a **Brandos Costumes** ainda dependiam) para impor a grande actriz onde outrora houvera, sobretudo, a "beleza radiante" que tanto entusiasmara os nossos vizinhos espanhóis. A partir de **Música Para Si**, e independentemente dos méritos dos filmes em que entrou nos últimos catorze anos, quem foi buscar Isabel de Castro foi buscar sobretudo uma intérprete que, pela sua criação neste filme, cabalmente demonstrava a sua gama de recursos. Houve imagens diferenciadas, mas por maiores que sejam essas diferenciações, a matriz encontra-se em **Música Para Si**.

Obviamente, estou apenas a falar do cinema. No teatro, o corte dera-se na década de 60, mais precisamente em 1966, quando Isabel de Castro começou a trabalhar no Teatro Experimental do Porto.

E, sem dúvida, foi o curriculum da actriz, entre 1966 e 1976 (quer no TEP, quer na Companhia de Luzia Martins, quer no Teatro Experimental de Cascais) que lhe valeu, em 1976, o convite da Cornucópia, onde entre esse ano e 1979, intervém poderosamente em **Casimiro e Carolina** de Odon von Horvath, **Auto da Família** de Fiamma Hasse Pais Brandão, **Música Para Si** e nesse momento culminante da história do nosso teatro nos anos 70 que foi a encenação de Jorge Silva Melo dos textos de Karl Valentin em **E Não Se Pode Exterminá-lo?**.

Essa grande fase da Cornucópia deu origem a uma experiência singular no cinema português, ou mais adequadamente (neste caso) no "audio-visual" português (por rigor sou levado à expressão abominável) já que a experiência se passou entre a Cornucópia e a RTP. Foi a ideia de levar ao "pequeno écran" (e por que não ao grande?) três dos mais relevantes trabalhos da Cornucópia: **Música Para Si**, **Viagem Para a Felicidade** e **E Não Se Pode Exterminá-lo?**, numa associação entre a produtora Grupo Zero e a RTP. Ou, dando às coisas os nomes das pessoas que o merecem, numa associação entre Jorge Silva Melo, Seixas Santos e Fernando Lopes. Em nenhum dos casos se tratou de "filmar teatro" ou de filmar as encenações da Cornucópia dessas peças, mas de as recriar inteiramente para a tela. E, num caso (**Viagem Para a Felicidade**, também baseado em Kroetz)

nem sequer houve passagem pelos palcos, já que essa peça nunca foi representada pela Cornucópia. Como **E Não Se Pode Extreminá-lo?** foi exibido numa série (cinco episódios de 25 minutos), **Música Para Si** é, de todos, o que tem mais directa relação com o teatro e com a encenação de Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra feita em 1977, um ano antes das filmagens.

Para além da sombra tutelar dos nomes citados (que em **Música Para Si** é mais do que isso, pois o filme segue com exemplar rigor o espírito da encenação teatral que fizeram) os três filmes têm em comum a realização e montagem, em todos eles confiada a Solveig Nordlund. E se já dei o merecidíssimo grande plano a todos os obreiros desta aventura e deste filme é mais do que justo dizer que o maior de todos cabe a Solveig Nordlund que triunfou de empreendimento recheado de escolhos (e onde outros, muito mais ilustres, sossobraram) conseguindo transmutar a espécie, ou seja muito bom teatro em muito bom cinema. Não se atemorizou com os espectros que a rodeavam (do texto de Kroetz, à encenação de Cintra e Silva Melo, ou à interpretação de Isabel de Castro) e conseguiu um raro milagre: em fidelidade total ao espírito, inventar nova letra, isto é novas formas.

Solveig Nordlund provara já, com esse doloroso e dolorido filme que é **Nem Pássaro Nem Peixe** (78) a sua capacidade de realizadora que no futuro daria ainda o admirável (e tão mal percebido) **Dina e Django** (80) ou mais recentemente (1993) **Até Amanhã, Mário**<sup>1</sup>. Mas estes três filmes "cornucopianos" - aparentemente mais cobertos - são um maior salto no vazio, na medida em que nada há de mais difícil do que dar nova forma ao que já o tem. E quanto melhor for essa forma mais difícil é, como poderá comprovar quem tenha visto a peça nos palcos e quem veja o filme.

**Música Para Si** - a peça - já constitui um desafio tremendo para qualquer encenador. Porque na chamada "dramaturgia do quotidiano" de Franz Xaver Kroetz é uma peça-limite, ou seja uma peça quase sem texto. Ao contrário de tantos outros antecedentes ilustres que usaram em cena um só actor ou uma só actriz, colocando no monólogo a dramaticidade que o teatro normalmente percorre nas suas várias personae, **Música Para Si**, se assenta num só personagem (uma mulher) nada pede à voz desse personagem. Durante cerca de uma hora (tempo da acção teatral, tempo da acção cinematográfica) o personagem não abre boca e jamais se exprime pela palavra. Se Jean Cocteau pôde chamar **La Voix Humaine** a outro célebre "solilóquio teatral" (peça em que a actriz fala incessantemente ao telefone, sem nada se ouvir das respostas do interlocutor), **Música Para Si** poderia chamar-se **Le Visage Humain** ou **Le Corps Humain**, pois que esse corpo e esse rosto são tudo quanto temos para "ver com olhos de ver" título do programa televisivo a que o personagem começa por assistir. Só que - e numa "démarche" que, em certo sentido é o inverso da de Cocteau - as palavras e a música têm um papel relevante na peça, como o têm no filme. Mas são as palavras e música "off", ou seja são o texto do programa radiofónico que a protagonista ouve no seu quarto. Ouvimos o que é dito por um outro (ou por outros) ausentes, como se, na peça de Cocteau, só ouvíssemos o que diz a voz que fala pelo auscultador e jamais a voz do personagem presente. E até essa analogia é falsa: porque o interlocutor de **La Voix Humaine** dirige-se à protagonista enquanto o locutor de **Música Para Si** fala para a entidade anónima chamada "ouvintes". "Programa do ouvinte para o ouvinte", repete incessantemente, à medida que vai atendendo os vários pedidos telefónicos. Mas uns e outros são rigorosamente anónimos (por isso mesmo tanto se querem nomear) e a "música para si" é frase tão publicitária (e tão falsa) como o slogan da cerveja Schmidt e do bom apetite. Mesmo quando - ou mesmo sobretudo - alguém pede para dedicar o "Strangers in the Night" de Sinatra à Prima Alzira.

No limite, esta é mesmo uma peça sem palavras, já que qualquer programa radiofónico análogo pode servir como texto, tratando-se apenas de buscar equivalências para o tipo de "música para si" (Calvário ou José Cid teriam, nos anos 70, múltiplos análogos por esse mundo fora). E nem sequer as peças que parecem mais significativas quando se conhece o desfecho (o "Strangers in the Night" ou o "Without Love") o são realmente, pois que esse género de música é sempre o mesmo e nunca são as associações imediatas que funcionam. O que funciona é sobretudo um tom, uma música (voz do locutor, vozes dos telefonemas, vozes dos discos) cuja suposta proximidade só acentua a distância infinita a que a protagonista mais se vai sentir dela. Só que, mesmo nesta experiência-limite, o teatro continua a ser reino de vozes. Por alguma razão, aquela mulher desliga tão rapidamente o aparelho de televisão em que uma locutora diz que "tempos houve em que as

---

<sup>1</sup> O texto foi escrito em 1995

palavras e as imagens se sobreponham". Não é essa sobreposição que ela pede ou espera. A imagem nada lhe diz e só a imagem radiofónica pode acompanhar a sua solidão daquela noite.

É exactamente neste plano - e ele é o fundamental - que intervém a dificuldade da passagem do texto do palco para o cinema. Há mais do que uma diferença de ponto de vista (a maior proximidade, o uso dos grandes planos, a possibilidade de estarmos muito mais perto - muito mais obscenamente perto - de Isabel de Castro). Há uma total diferença de ponto de vista, porque a visão - no filme - se sobre põe às palavras e jamais o contrário, como no palco sucedia. De certo modo, no teatro, o nosso ponto de vista é o do locutor - o da voz - tão distante da realidade daquele corpo e daquele quarto quanto o locutor o está. No cinema, o nosso ponto de vista é o de Isabel de Castro (ou sobre Isabel de Castro) com toda a nossa atenção focada nos seus gestos, nas suas expressões, nos seus actos.

Ora esses gestos são gestos do ritual quotidiano (pôr a mesa, tirar a mesa, ir à casa de banho, sair da casa de banho, vestir-se, despir-se, ligar a televisão, ligar a rádio, etc. etc.) que nada traduzem do estado (ou estados) de espírito do personagem. Ora essa expressão é quase sempre ausência de expressão, para lá do que, logo no primeiro plano, caracteriza o personagem como mulher de meia idade e só. Ora actos só há um e é o final. E se, rigorosamente, tudo nos prepara para ele, com o mesmo rigor se pode dizer que nada nos prepara para ele. Nem sequer ficamos a saber se foi premeditado ou se aconteceu, quase por acaso, quase por jogo, como a disposição das pílulas sugere. E se essa surpresa final não será sobretudo surpresa para a protagonista, tão surpreendida como nós por esse gesto que se volve em acto.

Para que esse ponto de vista funcione (e, quanto a mim, funciona mais no filme do que na peça) foi preciso essa montagem milimétrica que decompõe toda a cena para encenar o ritual. Foi preciso esse rigor de enquadramento que a cada momento nos dá a ver o não essencial do essencial. E foi, sobretudo, preciso não largar a intérprete, sujeitando-a a um "jeu de massacre" tão mais lancinante quanto o que se pedia dela era que jamais parecesse "massacrante" ou excessiva. Se só uma grande actriz aguentaria um desafio destes, só uma grande "mise-en-scène" conseguiu que esse desafio fosse suportável.

**Música Para Si** combina um despojamento bressoniano com uma acumulação de sinais que "tapam" por completo esse despojamento e transformam o filme no acréscimo da mais estrita materialidade. É simultaneamente um filme minimal e maximal, em que tudo se diz com nada e tudo com tudo. E o seu milagre reside no modo como é usada - em contraponto e em eco à música - a figura de repetição. Repare-se, por exemplo, nos cinco planos em que Isabel de Castro lava as mãos ou nos dois planos em que a vemos sentada na retrete. Nenhuma das situações é idêntica (como nenhum dos planos o é) mas a repetição deles traz-nos, cada vez com mais força, a insuportabilidade da ausência de elementos novos no filme. Todos esses planos de um realismo meticuloso, quase nos limites do hiper-realismo (repare-se, por exemplo, na informação dada pela mudança de uso do papel higiénico ou pela mudança de posição das mãos de Isabel de Castro e da parte do corpo para que se dirigem) são simultaneamente de uma obscenidade extrema e de um pudor extremo. Nada nos vem perturbar (pudor) do essencial (e ainda aqui deve ser sublinhado o magistral corte que nos impede de ver Isabel de Castro nua, quando se despe, antes de se ir deitar) mas também nada perturba (obscenidade) no sentido de dirigir o nosso olhar para o que não devia ser visto, ou, visto, não devia consentir visão repetida.

"Metendo-nos aonde não somos chamados" implicando-nos num excesso de voyeurismo sobre uma casa que é mundo daquela mulher e não nosso (a tabuleta é o primeiro aviso contra uma transgressão de que nem nos damos conta) **Música Para Si** obriga-nos a ver e ouvir tudo. Mas a visão e a nossa audição são espectaculares, filtradas através do olho especular da câmara, tanto quanto a visão de Isabel de Castro é filtrada pelos muitos espelhos que a cortam e recortam. Todo o filme só nos devolve a imagem de outra imagem. E se o tempo se multiplica ao infinito, o espaço, cada vez mais rarefeito, é finalmente um só: o espaço negro ou em "off" que é espaço e tempo da morte, deixando-nos, no princípio como no fim, frente a uma radical obscuridade, por mais olhos que tivermos, ou por mais olhos que tivéssemos.

JOÃO BÉNARD DA COSTA