

O Livro de Jó: um dos paradigmas de Mon Cas

THE BOOK OF JOB: one of the paradigms of MON CAS

Flavia Maria Corradin

Universidade de São Paulo, Brasil
corradin@usp.br
ORCID: 0000-0002-4803-9321

Palavras-chave: teatro; cinema; adaptação; Jó; liberdade.

Keywords: theater; movie theater; Job; justice; freedom.

O homem comunica-se com os outros.
É um animal político. Não pelo fato de ser
um animal social.
Mas sim, porque é um animal solitário inca-
paz de viver na solidão.

Vilém Flusser

Preâmbulo

Em 2010, publiquei, juntamente com Francisco Maciel Silveira, um artigo intitulado *O meu caso rebobinado*, no livro dedicado ao encenador português Manoel de Oliveira e organizado por Renata Soares Junqueira, cujo título é *Manoel de Oliveira uma presença – estudos de literatura e cinema* (Junqueira, 2010). Esta intervenção recupera aquele artigo, privilegiando um dos paradigmas com que dialoga o filme *Mon cas*, de Manoel de Oliveira, o *Livro de Jó*, tema deste congresso.

1. Ficha técnica

A película, falada em francês, com argumento do realizador português Manoel de Oliveira, *Mon cas*, de 1986¹, tem como assistentes de direção Jaime Silva, Alexandre Gouzot, Xavier Beauvois. O filme é baseado na peça *O meu caso*, de José Régio, e nas obras *Pour en finir et autres foirades*, de Samuel Beckett,

¹ Vd. <https://www.imdb.com/title/tt0093531/>

e *Livro de Jó*, do Antigo Testamento. A realização também conta com fotografia de Mário Barroso, som de Joaquim Pinto, montagem de Manoel de Oliveira e Rudolfo Wedeles, música de João Paes, decoração de Maria José Branco e Luís Monteiro, guarda-roupa de Jasmim de Matos, produção de Paulo Branco (Filmmargem/Les films du passage/La SEPT-França).

A interpretação esteve a cargo de Luís Miguel Cintra, que desempenhou os papéis de Desconhecido e Jó, Bulle Ogier, vivendo a Atriz e a A Mulher de Jó, além de Axel Bougousslavsky (Empregado, Elifaz), Fred Personne (Autor, Bildad), Wladimir Ivanovsky (Primeiro Espectador, Sofar), Gregoire Ostermann (Segundo Espectador, Eliú), Heloise Mignot (Segunda Atriz) e a Voz, de Henri Serre.

Uma realização dividida entre Portugal e França, colorida, em 35 mm e 87 minutos, cuja estreia se deu em 08 de maio de 1987, nas salas Nimas e Quarteto, distribuído por Distribuidores Reunidos.

2. Um caso intersemiótico

O filme *Mon cas*, de Manoel de Oliveira, conforme deixa patente a ficha técnica, dialoga com a peça *O meu caso* (1957), de José Régio, com o volume *Pour en finir et autres foinades*, de Samuel Beckett, e com o *Livro de Jó*, do Antigo Testamento.

A peça de Régio é o ponto de partida para esta releitura cinematográfica de Manoel de Oliveira, uma vez que, nas quatro partes em que se divide o filme, o drama será apresentado em três versões, ou seja, em três repetições ou tomadas, que corresponderão à metade da duração da película.

Na primeira versão, temos a filmagem, digamos parafrásica da peça, cujo enredo (ou falta de enredo) pode ser assim resumido: um Desconhecido, burlando a vigilância do Porteiro, invade o palco minutos antes do início de uma comedia-zinha digestiva e absolutamente idiota (tantas as concessões feitas para ver-se encenada), reivindicando contar ao público o seu caso. Tratar-se-ia, garante-nos a personagem invasora, de um caso excepcional, simbólico, que, excedendo todas as experiências, banais, comuns e comezinhas, tocaria “nas profundezas inexploráveis da metapsíquica” (Régio, 1980, p. 99). Isso porque fora “escolhido pelos deuses, designado como seu porta-voz” (Régio, 1980, p. 115) para “comunicar aos homens a sua mensagem que é divina” (Régio, 1980, p. 119). O pano cai brusco e rápido, ao final da farsa regiana, sem que o tal Desconhecido conte seu caso, impedido e interrompido constantemente por casos ridículos e sem grandeza: as “pataratices” que lhe são interpostas pelo Porteiro (um pai de família com mulher paralítica, além de três filhos para sustentar), pela Atriz (que agarrara com unhas e dentes o que ajuíza ser o primeiro bom papel de sua carreira e via sua esperança de brilhar comprometida com a interrupção do espetáculo), pelo Autor (que lambeira as botas de *tutti quanti*, para, mesmo estropiada, ver sua peça em cartaz), por um Espectador (fraudado em seu desejo de distrair-se um pouquinho, de evadir-se ortega-gassetianamente da realidade mesquinha e estafante) — antagonistas, ao cabo, que lhe impingem a mordada do silêncio.

No que respeita à segunda versão, temos a peça de Régio re(a)presentada como se estivessemos diante de um filme mudo, em preto e branco. Salta aos olhos a representação exageradamente melodramática e mecânica dos gestos,

a ressaltar certa artificialidade, também destacada pelas plumas pretas e brancas que compõem os dois leques que constituem adereços da Atriz. Em vez de, porém, ouvirmos o diálogo do drama regiano, temos ao fundo uma Voz (a de Henri Serre) a monologar o texto *Foirade II*, inserto no volume *Pour en finir et autres foirades* (1976), de Samuel Beckett, edição que reúne onze narrativas, escritas entre as décadas de 60 e 80 do século passado. O monólogo de *Foirade II* ecoa o fiasco representado pela tentativa de comunicação frustrada na primeira versão. A voz arrastada, soporífera, transmite o texto integral de *Foirade II* (duas páginas e meia), com avanços e recuos que repisam concentricamente obsessões esquizofrênicas, não só como se fosse o fluxo de consciência do Desconhecido e das outras personagens, mas também reflexo de nossa mudez ôntica, de nossa incapacidade de comunicação com o outro: “il est impossible que j’aie une voix, il est impossible que j’aie des pensées, et je parle et pense, je fais l’impossible” (Beckett, 2001, p. 39). O texto recitado ao fundo funciona como uma dublagem da articulação muda das personagens. O estranhamento impõe-se graças à inadequação entre o que se ouve e o movimento labial dos que, a exemplo do que ocorrera na primeira versão, à boca da cena e olhos postos na câmera que faz as vezes de nosso olhar, se dirigem a uma plateia vazia. Causa estranheza ainda a veemência gestual das personagens: agem como se discursassem para nós, os espectadores; ocorre que a veemência gesticulada destoa da voz arrastada e monótona que vai desfiando o texto de Beckett. Parece-nos que esse artifício de estranhamento utilizado por Manoel de Oliveira, a serviço de seu desmonte e decomposição do hipotexto regiano, inspira-se em Eisenstein, conforme se depreende de lição haurida em Jean-Claude Bernardet:

O som é válido desde que ele contraste com a imagem [...]. Se houver um contraste entre os dois, então nascerá uma nova significação. É retomada nessa montagem imagem/som o princípio da montagem de imagens ideada por Eisenstein. (1991, pp. 50-51)

O *Mon cas*, em sua *troisième répétition*, retoma o drama de José Régio. Agora, entretanto, o diálogo aparece como se o som estivesse fora da rotação correta, a ponto de a língua francesa usada nas falas soar como algaravia, a sugerir uma Babel: nosso mundo, nossa realidade como palco da incompreensão e da incommunicabilidade responsáveis pelos conflitos e dissensões que ferem a história da humanidade. Num dado momento, o rapaz que segura a *claquette* e inaugura cada uma das *répétitions*, sobe ao palco. A *claquette* é desmontada e remontada como se fosse uma mesa, sobre a qual um projetor de vídeo transmitirá numa tela (o pano de fundo a reproduzir, nas versões um e dois, um vitral *art nouveau*) filmes documentários e jornais televisivos que expõem crimes cometidos pelo homem contra si mesmo e contra a natureza: guerras, motins, fuzilamentos, desastres ecológicos, fome, genocídio. O desfile de horror resume-se na cena final que estampa o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, síntese, grito e denúncia das iniquidades humanas. Agora, vejam e notem, os atores que, nas tomadas anteriores, encenavam a incommunicabilidade e os conflitos humanos, os seus casos, transformam-se em espectadores de si mesmos, uma espécie de *the play within*

a movie, relida pela sétima arte. A tela, espelho da barbárie humana, funciona como uma tomada de consciência da culpa que cada um de nós tem dentro de si.

Parece-nos, contudo, que, ao lado do texto de Régio, outro significativo paradigma do filme é o *Livro de Jó*, de autor desconhecido e datado de cerca de 2.000 a.C. Ao lado de *Salmos*, *Provérbios*, *Eclesiastes*, *Cântico dos Cânticos*, *Sabedoria* e *Eclesiástico*, o *Livro de Jó* é um dos sete livros Sapienciais, também chamados Didáticos ou Morais, pois objetivam ensinar a Sabedoria ínsita na providência divina.

O enredo do *Livro de Jó*, como sabemos, pode ser sumariado assim: um pio patriarca de Hus, chamado Jó, de proceder irrepreensível, tem sua crença e confiança em Deus testada. O demônio, com a permissão divina, submete-o a desgraças e padecimentos: perda da fortuna, lepra. Alguns amigos seus, reunidos para consolá-lo, viram em tantos e tão grandes sofrimentos uma prova clara de pecados gravíssimos. O paciente Jó protesta sua inocência, mas não consegue convencer os amigos. O próprio Deus parece surdo aos lamentos do infeliz, que sofre com isso as maiores torturas. A sua confiança na justiça de Deus não diminui. Apesar de tudo, até que, vencida a prova, o próprio Deus aparece para defendê-lo e a restituir-lhe a felicidade primitiva.

O *Livro de Jó* divide-se em três partes: prólogo, ação e epílogo:

- O Prólogo (partes 1-2) apresenta-nos Jó, que é, com a permissão de Deus, atribulado pelo demônio com males terríveis, os quais, porém, ele suporta com resignação. Três amigos vêm para consolá-lo.
- A Ação (3-42,6) pode ser dividida em três seções: as três disputas de Jó; os discursos de Eliú: os discursos de Deus:
 - As três disputas de Jó com os amigos versam o sofrimento: Jó lamenta-se da vida e pergunta-se por que deve sofrer:
 - primeira disputa (5-14): Elifaz afirma que só o ímpio é castigado; Jó então lhe responde que o seu castigo é bem maior que seus pecados. Baldad diz que Deus é justo; Jó lhe contesta que Deus é justo, mas não aflige somente os maus. Sofar esclarece que Deus é um sábio descobridor da iniquidade; Jó torna a repetir que não há proporção entre seus pecados e o castigo que está recebendo;
 - segunda disputa (15-21): Elifaz acusa Jó de arrogância e de muitos pecados, mas este apela para o testemunho de Deus e se diz inocente. Baldad faz uma longa descrição da sorte infeliz do ímpio, mas Jó novamente afirma sua inocência. Sofar toma a palavra e revela que a felicidade do ímpio é de breve e incerta duração; Jó, entretanto, invoca a atenção dos amigos para a prosperidade dos ímpios.
 - terceira disputa (22-26): Jó responde às novas acusações de Elifaz e de Baldad, enquanto Sofar se cala. Monologando (27-31), Jó relembra a felicidade passada e a compara à miséria atual, apelando por fim a Deus, o Juiz Supremo.
 - Os discursos de Eliú (31-37): Eliú, presente, mas afastado da disputa, só agora entra em cena, expondo os motivos que o obrigaram a falar. Reprovando algumas palavras de Jó, explica por que Deus manda tribulações: o sofrimento purifica e instrui o justo, revela a pequenez do homem e a grandeza de Deus.
 - Os discursos de Deus (32-42,6): Com sua voz tonitruante, em meio a trovões e relâmpagos, Deus intervém e interroga Jó acerca dos mistérios da Criação, exigindo dele uma resposta. Jó confessa a sua ignorância, pedindo retratação de suas palavras e perdão a Deus.

- Epílogo (42): Deus repreende os amigos de Jó e, proclamando a inocência deste, reverte-lhe a condição, abençoando-o com o dobro do que possuía. Atinge os 140 anos, podendo ver a quatro gerações de sua descendência. Morre “velho e saciado de dias”.

Ao fim e ao cabo, percebemos que o *Livro de Jó* busca responder a duas importantes questões — Por que sofrem os inocentes? Por que permite Deus a iniquidade na terra? — através do relato do sofrimento de Jó e de sua grande resignação, motivo inclusive por que Jó é considerado sinônimo de paciência e perseverança. O *Livro de Jó* destaca-se no *Antigo Testamento* por exaltar o poder, a justiça, a sabedoria e o amor de Deus encobertos em seus insondáveis e misteriosos desígnios.

O tema comum aos três paradigmas com que dialoga a película oliveiriana parece residir na incompreensão e na incomunicabilidade que desterram o ser humano para uma solidão existencial, representada na figura de Jó: expiando seu drama sozinho em meio a seus semelhantes, sentindo-se exilado da atenção e da misericórdia divinas, já que seu caso será sempre inaudível. Não estranha, pois, que uma das repetições registre a peça de Régio, como já salientamos, numa sequência de filme mudo. Nós, na posição de espectadores do drama alheio, postos na distância de uma contemplação mediada pela frieza de olhos eletrônicos, somos, ao cabo, surdos ou impossibilitados de ouvir as queixas do outro, para as quais não damos a mínima atenção.

3. A play within a movie

Por meio de um exercício de metalinguagem, a *play within a movie*, o filme abre enfocando um grande olho, o da câmara de filmagem, que por sua vez foca uma plateia vazia que vai lentamente sendo ocupada por técnicos que preparam a filmagem da peça regiana.

Enquanto correm os créditos, três máquinas (cinema, televisão, vídeo), três olhares mecânicos, confrontam o olhar dos espectadores. A representação da vida (o caso da peça) será filtrada ou perspectivada pelo olhar de uma câmara que filma a filmagem do drama encenado no palco, num *mise en abyme* que dirige nossa visão para o núcleo central do espetáculo: o caso.

Um caso interdito, o do Desconhecido, não contado, já que sempre interrompido por casos menores, minúsculos, sem nenhuma importância transcendental ou metapsíquica. Na perspectiva dos envolvidos, ou seja, atriz, diretor, porteiro, espectador, não obstante desimportante e pequeno, cada caso relatado assume dimensão grandiosa, metafísica. Todos, ao fim e ao cabo, se autoproclamam ofendidos e feridos pela desatenção e desamparo da sorte urdida pelo descaso ou acaso de uma vontade insondável. No palco, a fábula do egoísmo e do umbilicalismo que marcam a humanidade. Cada um achando que seu caso, incomparável, é o mais importante de todos. Donde a parte final da película tratar exatamente do drama de Jó. Note-se que, diferentemente das três repetições anteriores em que o pano de boca estampa as máscaras da tragédia e da comédia a deixar claro o teor tragicômico do drama encenado, agora, ao abrir-se a tomada, a imagem

recupera apenas a máscara trágica, claro indício de que o *Livro de Jó* versa a tragédia de nossa solidão existencial, desterrados que somos da atenção divina.

O *Livro de Jó* é um drama trágico por excelência. Drama não só por montar-se graças à *disputatio*, ao conflito, ao diálogo argumentativo que o protagonista trava com seus companheiros (Jó versus Elifaz/Baldad/Sofar/Eliú) e com Deus, que o põe à prova. Outrossim, o *pathos* de Jó decorre do julgamento de seus companheiros à busca de uma hamartia que justifique a punição que a providência e previdência divina lhe impõe.

4. Um caso também religioso

Poder-se-ia perguntar que faz o caso de Jó a entrar como epílogo das três versões de *Meu Caso*, de José Régio? O que têm a ver, o que têm em comum, um caso e outro?

Parece que Manoel de Oliveira aprecia a obra regiana, tanto que, de certa maneira homenageou o poeta em *A pintura de meu irmão Júlio*, filmou *Benilde, ou a Virgem Mãe* (1975), inspirou-se em *El-Rei Sebastião* para a criação de *Quinto Império, ontem como hoje* (2004) e pôs, dentre os loucos que perambulam no hospício de sua *Divina Comédia* (1991), o profeta de *A Salvação do Mundo*. Mera apreciação estética? Ou também preocupar-se-ia Manoel de Oliveira com alguma disquisição religiosa?

Não constitui novidade dizer-se que o teatro regiano é religioso. Etimologicamente religioso. Heterodoxamente religioso. Barrocamente religioso.

Etimologicamente religioso em sua ânsia de religar-se com a Divindade.

Heterodoxamente religioso, conforme o vislumbra Eugénio Lisboa, ao assinalar em *Morte e ressurreição no teatro de José Régio* que, não obstante “profundamente impregnado da doutrina de Cristo naquilo que ela poderá ter de mais universal”, José Régio “interpreta o símbolo cristão, alarga-lhe as fronteiras, subverte-o, refina-o até às últimas consequências” (Lisboa, 1996, p. 98).

Barrocamente religioso, conforme o surpreende Luiz Francisco Rebello em *José Régio: evocação do dramaturgo*, ao flagrar o conflito que lhe distende a obra entre “matéria e espírito, corpo e alma, ou, com mais propriedade, entre o que no homem é eterno (ou votado à eternidade) e o que é transitório (ou condenado a perecer), entre o que o atrai para Deus (se assim quisermos chamar ao absoluto, ao infinito, ao inapreensível) e o que o prende à terra (à sua condição temporal e humana. (<https://largodoscorreios.wordpress.com/2019/12/29/jose-regio-50-anos-depois-viii/>, p. 19)

Em suma, uma dramaturgia barroca no dicotômico apelo *hacia arriba/ hacia abajo* que a motiva e impulsiona.

O que dissemos acima acerca do religioso em José Régio, em essência, não se aplicaria à parte da filmografia de Manoel de Oliveira, constituindo-se num dos vieses de sua mundividência? Não seria Manoel de Oliveira também etimologicamente religioso em sua ânsia de religar-se com a divindade, desejoso de reencontrar-se com o Absoluto representado por Deus? Não seria também sua filmografia heterodoxa e barroca?

Relemos na preocupação da filmografia de Manoel de Oliveira o anúncio do Desconhecido de *O meu caso*, — ou seja, a encenação de casos excepcionais e simbólicos que excedem todas as experiências comuns, tocando nas profundezas inexploradas não só da metapsíquica, mas também da metapsicologia, uma vez que as experiências vividas pelas protagonistas regianas, aparentemente anormais como a clarividência e a telepatia, transcendem o alcance da psicologia ortodoxa (metapsíquica). Sob um tal enfoque, a filmografia de Manoel de Oliveira, a reboque das preocupações metafísicas e religiosas de José Régio, acaba também por desenvolver uma especulação de caráter filosófico sobre a origem, a estrutura e a função do Espírito, bem como sobre as relações entre o Espírito e a Realidade (metapsicologia).

Inspirados nas peças de Régio, é natural que os filmes de Manoel de Oliveira nos defrontem com almas escolhidas por um Deus, (melhor talvez seria chamá-lo Demiurgo), cujo poder as sujeita a grandes provações, ferindo-lhes de morte a Carne (com sua vida postiça) para que o Espírito renasça ou ressuscite.

Sob tal ângulo, não causa estranheza, pois, que o caso de Jó venha a encerrar o *Mon Cas*, de Manoel de Oliveira. Destroçado como a cidade que lhe serve de cenário e fundo, carne apodrecida pela lepra, prefiguração da morte material, Jó há de renascer um homem novo. Sua felicidade e redenção foram obtidas porque conseguiu comunicar-se com o Absoluto, representado por Deus. A solidão existencial e a incomunicabilidade purgadas (Jó expiando sozinho diante da egocêntrica surdez humana, diante da ausência de Deus) acabam por fim recompensadas.

Happy end, Jó e a mulher findam felizes na *Cidade Ideal*, de Piero della Francesca. A perturbar o final feliz, certa ironia enigmática? A que vemos estampada no sorriso da Gioconda, como a denunciar a artificialidade pinturesca da *Cidade Ideal* que abriga e funda nossa utopia de um mundo melhor?

5. Emotion Picture

Manoel de Oliveira já declarou algures, em alto e bom som, que seu cinema não é *motion picture*, e sim *emotion picture*. Corroboram a declaração palavras de Luiz Carlos Merten, em artigo publicado por ocasião da estreia paulista de *O Quinto Império: ontem como hoje*, durante a Mostra de Cinema de São Paulo, em outubro/novembro de 2004: “Oliveira mantém a câmara parada a maior parte do tempo. Seu filme [poderíamos ampliar para seus filmes] tem três ou quatro movimentos de câmara e alguns tão sutis que o público nem percebe. Como diz o diretor, ele prefere o movimento das palavras” (*O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. 01/11/2004, p. D5).

Mon Cas não deixa dúvida quanto a isso. Imóvel, a câmara registra e coagula o drama regiano, — o que viria a ferir na carne a natureza própria do teatro. Irrepetível, nunca igual, sabemos que é a representação teatral a cada noite que sobe ao palco. Já o tape, a repetição cristalizada *ad eternum*, são características do cinema. Parece, contudo, que no diálogo (ou conflito) entre as linguagens cinematografia e teatral, Manoel de Oliveira quis, com o artifício de (re)apresentar-nos três versões do drama regiano, afirmar barrocamente a irrepetibilidade de cada encenação (já que cada uma será diferente da outra), eternizando-as, contudo, em

um celuloide que poderá ser repetido à exaustão e sempre da mesma forma, o que passaria a negar aquela mesma essência do teatro, ou seja, sua irrepetibilidade.

Por outro lado, deixando clara a ideia de que estamos diante de uma filmagem, mais especificamente da filmagem de um drama posto no palco, o cineasta põe em xeque o apanágio do cinema, sua ilusão de verdade, sua impressão de realidade. Desmistifica ainda Manoel de Oliveira outra ilusão cinematográfica: a de que seja o cinema uma arte neutra, objetiva, na qual o homem não interfere, já que tudo passaria pela visão de um olho mecânico, — arte, enfim, gerada por uma máquina, baseada em processos químicos que permitem a impressão de uma imagem numa película de celuloide.

Não satisfeito, as três versões interpretativas a que submete o caso regiano deixam ainda mais claro que o olho mecânico da filmadora não é tão neutro ou isento assim, já que assumiu claramente três pontos de vista. Ao cabo, exercícios de desmistificações objetivando um estranhamento épico à Brecht, e cujo intuito é deixar claro que estamos diante não da realidade, mas de leituras subjetivas e interpretativas representadas por um drama teatral e por um filme.

De fato, Manoel de Oliveira prefere ao movimento da câmara o movimento das palavras:

Os americanos acreditam no cinema como movimento. Chamam os filmes de *movies*. Eu também acredito, mas de outra maneira. Os movimentos de câmara distraem o público. O movimento dos atores e das palavras [grifo nosso] dentro do plano exigem mais concentração. É o cinema que me agrada. (*O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. 01/11/2004, p. D5)

O movimento das palavras parece efetivamente ser o protagonista de *Mon Cas*, uma vez que, muito mais do que a ação — ou seria melhor inação? —, o que marca as três repetições do filme são exatamente as palavras, na medida em que a imagem se mantém essencialmente a mesma. Lembremos que o diálogo d'O meu caso regiano é substituído, na segunda tomada, por uma Voz, a enunciar o *Foirade II*, de Beckett, que se transformará em uma algaravia, na terceira repetição. A palavra será, portanto, paradoxalmente, a protagonista da incomunicabilidade, da incompreensão, da solidão, denunciadas pela Babel, que, ao fim e ao cabo, move o filme.

O movimento das palavras será ainda o responsável pelo epílogo que encena o *Livro de Jó*. Dissemos encenar, porque o filme de Manoel de Oliveira faz questão de enquadrar o drama de Jó numa ambiência que, recusando passar a ilusão de realidade, se denuncia como cenário, telão, carpintaria. Considerando a quase total imobilidade da cena e das personagens, uma vez mais a ação só se realiza pela enunciação das palavras — isto é, o conflito que marca o drama de Jó é resultado da argumentação do protagonista com seus companheiros e com Deus. Assim, a ênfase está exatamente na palavra que gera o discurso, que por sua vez gera a ação. Estamos, pois, diante do *Verbo caro factum est*, amplamente exercitado pelo teatro teofânico, metapsíquico e metapsicológico de José Régio, que, ao fim e ao cabo, parece ser um motivo redivivo, mas tácito, na filmografia oliveiriana.

Assim, justifica-se a ideia de que Manoel de Oliveira se preocupe fundamentalmente com *emotion picture* e não com aquilo que dizem ser invenção téc-

nica da arte cinematográfica — a *motion picture*, outra das ilusões propagadas pela cinematografia, conforme ensina Jean-Claude Bernardet, ao afirmar que no cinema não há movimento:

O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico [sic]. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão do movimento nasce do seguinte: “fotografa-se” uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada “fotografia” (fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. De forma que, quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com a realidade. É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão se desmanche. (Bernardet, 1991, p. 18)

Play within a movie, surge *Mon Cas* como resultado de disquisição e reflexão metalinguística. Denuncia a artificialidade das linguagens teatral e cinematográfica, além (parece-nos) de refletir o caso da filmografia de Manoel de Oliveira, ao reproduzir a temática do drama regiano: — sua tentativa de comunicação com o outro.

Ao exigir a concentração do espectador para o movimento das palavras, conforme se lê na citação acima, Manoel de Oliveira não quer que a imagem disperse ou desvie nossa atenção do que está sendo dito. O problema é que, a exemplo do teatro, a mobilidade dos signos empregados no filme, por mais estático que ele pretenda ser, bombardeia-nos com estilhaços de informações que nos ferem e nos matam o entendimento, porque nem sempre são elas facilmente captáveis e /ou decodificáveis.

Hipnotizados pelo olho da câmara que simula a realidade, que simula o movimento; aconchegados no útero macio da poltrona; imersos na escuridão que nos isola do outro (o vizinho que recua o cotovelo para não ser tocado) — eis-nos entregues à solidão existencial, da qual dizemos querer fugir, isolando-nos para ver um *Mon Cas*. Que pode ser o meu, o seu... o nosso caso.

Referências bibliográficas

- Beckett, S. (2001). *Foires II* (Pour finir encore et autres foirades). Paris: Lés éditions de Minuit.
- Bernardet, J. C. (1991). *O que é cinema*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense.
- Berrentini, C. (2004). *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Bíblia Sagrada*. (1971). Trad. da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. São Paulo, SP: Edições Paulinas.
- Junqueira, R. S. (2010). *Manoel de Oliveira uma presença – estudos de literatura e cinema*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Kothe, F. (1981). *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo, SP: Cortez/Autores associados.
- Lisboa, E. (1996). *Morte e ressurreição no teatro de José Régio* (Crônica dos anos da peste). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Oliveira, M. (1986). *Mon cas*. 1h 30min, Comédia dramática, Direção: Manoel de Oliveira; Roteiro Manoel de Oliveira, *O Estado de S.Paulo*. Caderno 2. 01/11/2004, p. D5.

Régio, J. (1980). *O meu caso* (Três peças em um acto). Porto: Brasília Editora.
 Xavier, I. (1977). *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra.

Resumo

A peça de teatro *O meu caso* (1957), de José Régio, foi o mote para o filme *Mon cas* (1986), do realizador português Manoel de Oliveira. Partindo do argumento proposto pela peça regiana, Manoel de Oliveira engendra o argumento de seu filme acrescentando elementos colhidos em *Pour en finir et autres foirades*, de Samuel Beckett, texto publicado em inglês, pela Still English Publisher, em 1970, e em francês pelas Éditions de Minuit, em 1975, e no *Livro de Jó*, inscrito no *Antigo Testamento*. Este estudo pretende passar uma vista d'olhos sobre os dois primeiros textos, isto é, a peça portuguesa e a narrativa beckettiana, para fixar-se no texto bíblico, de modo a buscar os percursos que levaram o encenador português a traçar um paralelo que obviamente tem sua gênese no conceito de sofrimento, entre os discursos arrolados.

Abstract

The play *O meu caso* (1957), by José Régio, was the theme for the film *Mon cas* (1986), by Portuguese director Manoel de Oliveira. Starting from the argument proposed by the Regian play, Manoel de Oliveira creates the argument for his film by adding elements collected in *Pour en finir et autres foirades*, by Samuel Beckett, a text published in English, by Still English Publisher, in 1970, and in French by Éditions of Minuit, in 1975, and in the *Book of Job*, inscribed in the Old Testament. This study intends to take a look at the first two texts, that is, the Portuguese play and the Beckettian narrative, to focus on the biblical text, in order to seek the paths that led the Portuguese director to draw a parallel that obviously has its genesis in the concept of suffering, among the discourses listed.