

LUZ, CÂMERA... INTERPRETAÇÃO!

A ESTÉTICA TEATRAL COMO LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

VITOR CARDOSO

RESUMO

O presente trabalho aborda os conceitos do teatro e suas características incorporadas ao cinema enquanto linguagem estética. A sétima arte dialoga com os palcos e apesar das individualidades, há proximidades importantes entre teatro e o cinema.

Palavras Chaves: Teatro; Cinema; Encenação; Roteiro; Drama; Interpretação.

ABSTRACT

This paper discusses the concepts of theater and its features incorporated into the film as aesthetic language. The seventh art dialogues with the stage and despite the individualities, there are important similar contents between theater and cinema.

Key Words: Theatre, Film, Storyboarding, Writing, Drama; Interpretation.

INTRODUÇÃO

Segundo AUMONT, Jacques. (2006), quando a fala se apropriou do cinema e os filmes mudos deram lugar às vozes e ruídos, foi um grande “Deus nos acuda”. Os intelectuais da época, os fervorosos do teatro triunfavam insolentemente. Mas nem tudo o que foi feito na época pode-se ser realmente aproveitado enquanto produto cinematográfico. Com a invenção do cinema sonoro surgiu, inevitavelmente, uma parcela de filmes que não passava de imitação insípida de representações teatrais. Desde os gestos e intenções, ao enquadramento demasiadamente estático tudo remetia aos palcos. René Clair, na época, chegou a pensar o “teatro filmado” como um gênero novo, que tinha a sua legitimidade, e que não havia qualquer razão para melindres. No entanto, havia receio de que esse novo estilo de cinema teatral travasse o desenvolvimento do cinema tradicional, o cinema “verdadeiro” por assim dizer. Na sua obra retrospectiva de 1970, René Clair conclui: “Profecia não realizada”. O teatro filmado passou a ser o estigma dos inícios do cinema sonoro. De resto, os amantes de teatro não viam vantagens nesse cinema. “O cinema não pode substituir o teatro, tal como a fotografia não substituiu a pintura”, afirma Sacha Guitry.

1. O TEATRO E A ENCENAÇÃO

1.1 Breve história do Teatro e o princípio da encenação

A origem do teatro se deu no século VI a.C. na Grécia, surgindo das festas dionisíacas realizadas em homenagem ao deus Dionísio, deus do vinho e da fertilidade, como explica BERTHOLD, Margot. (2004). Essas festas eram rituais sagrados, procissões e recitais que se estendiam por dias e aconteciam uma vez por ano na primavera, período em que se fazia a colheita do vinho naquela região.

O teatro grego surgiu de um acontecimento inusitado. Quando um participante desse ritual sagrado - as festas dionisíacas - resolveu vestir uma máscara humana, ornada com cachos de uvas, subiu em seu tablado em praça pública e disse: “Eu sou Dionísio!”. Todos ficaram espantados com a coragem desse ser humano colocar-se no lugar de um deus, ou melhor, fingir ser um deus, algo inédito até tal ocasião, pelo fato de um deus existir para ser louvado e ter a imagem de um ser intocável. Esse homem que realizou audaciosa façanha chamava-se Téspis e foi considerado o primeiro ator da História do Teatro Ocidental.

No momento em que Téspis se torna ator, logo surge do outro lado o público – pessoas que estão assistindo. Isto difere o ritual e o teatro. Pois, enquanto no teatro temos a divisão – atores / público no ritual, todos participam sem distinção.

O teatro traz a evidência para o ator que é um ser representante da ação. Ele reage aos estímulos que lhe são dados. A forma e o método em que essas ações e reações acontecem por consequência de um conflito, chama-se encenação dramática. Para ESSLIN, Martin. (1978), a tarefa básica de qualquer pessoa preocupada em apresentar qualquer espécie de drama à uma plateia consiste em captar a atenção desta e prendê-la pelo tempo em que for necessário. Somente quando esse objetivo fundamental

houver sido atingido é que poderão ser alcançados objetivos mais elevados e ambiciosos, tais como: a transmissão de sabedoria e compreensão, a poesia e a beleza, o divertimento e o relaxamento, o esclarecimento e a purgação das emoções. Quando se perde a atenção do público, quando se fracassa no objetivo de se fazê-lo ficar concentrado no que está acontecendo, no que está sendo dito, tudo está perdido.

Em “Esperando Godot”, o próprio fato de os personagens ficarem garantindo um ao outro que nada jamais acontece, que eles não têm nada que esperar, cria sua própria forma de suspense: o público não consegue acreditar que tal seja, efetivamente, o caso e fica querendo saber o que acontecerá. E ao longo do caminho que nos leva à admissão final de que, em última análise, não há realmente nada acontecendo, um número suficiente de episódios interessantes ocorreu, tendo cada um deles gerado seu próprio interesse e suspense.

ESSLIN, Martin. (1978), p.47

1.2 A Dramaturgia

Como dito anteriormente, o Teatro surgiu na Grécia antiga (séc. V a. C.) e, na ocasião, a representação teatral era a principal atividade artística. As peças eram encenadas, em especial as tragédias, com o intuito de conduzir os expectadores à catarse - uma espécie de purificação da alma - dada pela liberação das emoções.

Com o passar do tempo, novas modalidades foram se incorporando ao gênero dramático, tais como: as comédias - representações nas quais a temática perfaz-se de fatos circunstanciais e corriqueiros, tendo pessoas pertencentes às classes populares como personagens - o auto - uma peça curta e de cunho religioso, cuja temática liga-se às entidades abstratas (amor, hipocrisia, bondade, virtude, dentre outras); e à farsa, voltada para a sátira dos costumes sociais. Nestas novas modalidades a concepção

catártica dá lugar para novos postulados como denúncia de injustiças sociais, reflexões filosóficas de fatos cotidianos, entre outros.

Ao estabelecermos familiaridade com o texto dramatizado, percebemos que ele se assemelha ao narrativo em vários aspectos, tais como, personagens, enredo, tempo e espaço. Entretanto, diferenças também se acentuam, visto que no texto teatral, a interação entre os interlocutores é estabelecida por meio da própria representação, manifestada pelo discurso direto. Tal fato condiciona-se à ausência do próprio narrador, pois, é mediante a desenvoltura dos próprios personagens que o enredo vai sendo retratado.

Outro aspecto bastante peculiar está na atribuição dada ao conflito, elemento primordial no gênero dramático. Em meio ao desenrolar do diálogo cria-se uma situação conflituosa caracterizada por uma oposição e uma luta de vontades entre os personagens, condicionando a plateia a criar uma expectativa em relação aos fatos presenciados.

De um lado está o público e do outro, o ator. Para o ator conceber a dramaturgia, pede-se para que ele imagine sua personagem movimentando-se e declamando suas falas nas diferentes atmosferas dadas pela peça, conforme diz CHEKHOV, Michael. (2003). Em seguida, o ator deve se apropriar de uma das atmosferas e criá-la à sua volta. A encenação dramática deve partir sob influência dessa atmosfera. Os movimentos, o timbre vocal e as falas a serem ditas devem estar em perfeita harmonia com a atmosfera escolhida. O drama será verossímil na medida em que o ator se apaixone por seu personagem, antes mesmo que comece a trabalhar. Para construir a personagem e a respectiva caracterização, o ideal é começar com o corpo e o centro imaginário procurando traços característicos que sejam apropriados ao papel. A fim de adquirir fácil domínio, sugere-se uma leitura minuciosa ao *script* copiando todas as intervenções do personagem, incluindo entradas, saídas e cada movimento, por mais insignificante que possa parecer.

Por fim, devem-se executar um por um todos esses acontecimentos, grandes e pequenos do enredo, da partitura corporal pesquisada, da construção cênica criada, tentando obedecer às inspirações, sejam elas quais forem dadas pelo centro ou pelo corpo imaginário, ou por ambos.

2 O TEATRO E O CINEMA

2.1 O espaço no cinema

Para AUMONT, Jacques. (2006) o cinema não é uma máquina de inventar, mas de reproduzir. A virtude essencial dessa arte está no tratamento da realidade seja ela qual for. Trata-se de filmar uma peça de teatro, ganhando-se mais caráter cinematográfico. O filme então não se apresenta como um documentário sobre o mundo imaginário da história contada, mas, como um documentário sobre a natureza teatral dessa história. Das ações contidas no enredo.

Para Bazin, não se trata de advogar o simples registro da representação no teatro, mas trata-se de deixar que o espectador compreenda que aquilo que ele está vendo é filtrado pelo teatro.

Por analogia, no caso literário, a confissão - que consiste em reproduzir frases ditas ou escritas extraídas de um livro - ao ser levada para o cinema, deverá respeitar a sensação original produzida pela estória e, por conseguinte, para Bazin, não enganar moralmente o espectador.

De qualquer modo, no caso do cinema, há algo além. O movimento da imagem e dos elementos é responsável por uma nova forma de presença do espaço além da tela, ou fora dela. É como se a imagem salta-se para fora por um determinado intervalo de tempo e algo pode se mover de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. XAVIER, Ismail. (2005) acredita que essa é uma possibilidade específica da imagem cinematográfica graças à sua duração. A imersão criada pela tela do cinema capta o espectador. É claro que o tipo de definição dado ao espaço “fora da tela” depende da modalidade de entrada ou saída que efetivamente ocorre. Um exemplo significativo é a

“linguagem cinematográfica” no início do século. No período denominado pelo sempre criticado “teatro filmado”. Este era um caso limite de construção fílmica da adoção de um ponto de vista fixo. A câmera, fornecendo um plano de conjunto de um ambiente (cenário teatral), onde determinada representação se dava nos moldes de uma encenação convencional, situava-se na clássica posição dos espectadores. Aqui, a entrada e saída dos atores tinha tendência à se definir dentro do estilo próprio às entradas e saídas de um palco. Esse seria um fator responsável pela redução do espaço definido pela câmera aos limites do espaço teatral, portanto, não cinemático na acepção de Burch. Os elementos fundamentais para a constituição da representação encontram-se todos contidos dentro do espaço visado pela câmera, ocorrendo, além disso, um reforço dessa tendência ao enclausuramento, sensação claustrofóbica, proveniente de dois outros fatores combinados: a própria configuração do cenário, tendente a produzir uma unidade fechada em si mesma; a imobilidade e o ponto de vista da câmera, cúmplice no efeito sugerido pelo cenário, na medida em que a visão de conjunto evita a fragmentação do espaço em que a ação se desenvolve.

Existem aqueles que defendem que o público do cinema “teatro filmado” ficaria com a impressão de estar na plateia do teatro – palco italiano. Eles assistem os atores contracenando, distantes e por isso essa familiaridade com a atmosfera teatral: plateia e palco distantes. Para garantir o formato teatral, os atores saem e voltam ao quadro como se entrassem e saíssem para as coxias do teatro. Mas não funcionou assim.

Para entender o cinema como arte distinta do teatro foi preciso romper com “espaço teatral” concebido para os palcos e partir para a criação de um espaço verdadeiramente cinemático. No caso desse plano fixo e contínuo corresponder à filmagem de um evento natural ou acontecimento social em espaços abertos, apesar da postura de câmera ser a mesma, a ruptura frente ao espaço teatral estaria garantida pela própria natureza dos elementos focalizados, aptos a produzir a expansão do espaço para além dos limites do quadro graças ao seu movimento. Basta ver que nunca ninguém associou um plano fixo e contínuo numa rua, ou mesmo a famosa chegada do trem da primeira projeção cinematográfica, a algo como o “teatro filmado”. Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo, pode-se dizer que algo de diferente existe em relação ao espaço teatral, e também em relação ao espaço pictórico (especificamente o da pintura) ou mesmo o fotográfico: a dimensão temporal define um

novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada.

Na verdade, quando Burch fala em espaço cinematográfico, ele está se referindo justamente à organização e ao dinamismo nascidos dessa diferença. Dessa conquista por um espaço onde se passa a ação, concebido sob medida para o cinema especialmente em estruturas mais complexas, uma construção absolutamente cinematográfica pode ganhar seu efeito, justamente, por trabalhar na direção contrária. Neste caso, estaria à procura de produzir uma indefinição do não visto e um enclausuramento do espaço visado sem ser teatro filmado. O simples fato do não ver o extracampo, isto é, o espaço fora da tela, dá-se a possibilidade de criá-lo a partir da imaginação do espectador e isto é absolutamente saudável para a sétima arte.

Pode ser útil para compreender a natureza do espaço no cinema, considerar que ele é composto de fato por dois espaços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo. Para as exigências desta discussão, a definição do espaço do campo é extremamente simples: ele é constituído por tudo o que o olho aprende no *écran*. O espaço fora de campo é, a este nível de análise, de natureza mais complexa. Divide-se em seis segmentos: os confins imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro bordos do quadro: são as projeções imaginárias no espaço ambiente das quatro faces de uma pirâmide. O quinto segmento não pode ser definido com a mesma precisão geométrica, e, contudo ninguém constatará a existência de segmentos de espaço em torno do quadro. [...] Enfim, o sexto segmento compreende tudo o que se encontra atrás do cenário: tem-se-lhe acesso saindo por uma porta, contornando o ângulo de uma rua, escondendo-se atrás de um pilar... ou atrás de uma outra personagem. Em extremo limite esse segmento de espaço encontra-se atrás do horizonte.

BURCH, Noël (1969) p.27

2.2 A decupagem

O teatro, à italiana ou antigo, e provavelmente nas suas outras formas, parte de um princípio elementar: o espectador é alguém que vê tudo. Foi esse grande princípio que o cinema adaptou. Trata-se, pelo menos no cinema clássico, de garantir que o espectador veja tudo, que o veja confortavelmente e sem ambiguidades e, sobretudo, que o veja de maneira arrebatadora, ou seja, que ele não consiga desejar outra coisa. Mas o tudo no cinema é fragmentado, escolhido e editado por seus realizadores e, no entanto, ainda se percebe como real.

BURCH, Noel. (1969) acredita que a tela de cinema possui, intrinsecamente, uma presença, uma realidade. Por exemplo, em um plano projetado na tela, vemos uma personagem e, a vários metros dela, mas ligeiramente acima de sua cabeça, vemos um candeeiro aceso. Mesmo que esteja longe da personagem, a projeção faz com que os dois elementos -personagem e candeeiro - se sobreponham de tal forma, que a luminosidade do fogo faz com que os contornos da personagem desapareçam nos pontos de encontro entre os dois.

Na visão real, a olho nu, não haveria essa aproximação imediata desses dois objetos e, muito provavelmente, nem se notaria a presença tão determinante do candeeiro, mas na tela de cinema o plano é decupado para o espectador e aproxima a profundidade existente na cena, isto é, na visão proposta pelo cinema o espectador verá o que o espaço cinematográfico revelar e vai definir como ele vai enxergar o que lhe é mostrado. Na vida real, o decupador é o próprio espectador, então, entende-se que no teatro o espectador, assim como na vida real, decupa o que quer ver e de que maneira vai enxergar. No cinema não se tem essa opção.

Sabe-se que esta afirmação vai ao encontro de uma ideia dos críticos de arte do século XIX e que foi retomada pelos fotógrafos do século XX, a saber: que o olho é levado a percorrer uma imagem enquadrada segundo certo itinerário fixando-se, em primeiro lugar, num ponto forte e depois percebendo os outros elementos da cena. Por exemplo: olha-se, em primeiro lugar, e, sobretudo, para uma personagem que fala; nesse âmbito, há uma decupagem por parte do espectador no cinema, mas essa se dá somente sob o ponto de vista escolhido pela máquina. Encontra-se aí, uma das principais diferenças entre a decupagem no teatro – próxima à vida real e do cinema – manipulada previamente.

3 DOS PALCOS PARA A TELA

Ao analisar as relações entre o cinema e o teatro ISMAIL, Xavier. (1996) consegue destacar as continuidades entre essas duas artes. São muitos os pontos de intersecção entre elas, por exemplo, o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mis-en-scène*. A própria experiência de grandes diretores consagra o que há de comum entre o palco e a tela.

De Griffith e Eisenstein a Fassbinder e Bergman, passando por Welles e Visconti, é enorme o elenco de artistas que atuaram nos dois campos, evidenciando que existe no cinema a incidência do teatro. A história comprova com inúmeros exemplos desse intercâmbio que, obviamente, foi motivo de incômodo para uma parcela da crítica cinematográfica. Em particular, no início do século, por força de um interesse em inserir o cinema como esfera autônoma no sistema de artes, a tônica dos cinéfilos foi a defesa das virtudes da nova arte muda contra os vícios da cena teatral. O que foi, ao longo da

história, rebatido quando se houve o entendimento que a estética teatral poderia ser uma escolha e não um erro.

Hitchcock, em seus filmes, é quem apresenta, de maneira mais explícita, a reprodução do espetáculo teatral. Vemos no clássico “*Janela Indiscreta*” uma experiência que reproduz a geometria do espetáculo nos termos da janela renascentista de Alberti.

Muito se falou sobre a metáfora do espaço do protagonista – com a perna engessada e imobilizada numa cadeira de rodas – em uma alusão ao público passivo de um espetáculo teatral representado em um palco italiano aqui demonstrado através do espaço descortinado pela janela do seu apartamento. Junto à janela, ele se entretém com a vida dos moradores dos apartamentos vizinhos, que desfila diante do seu olhar como num cinema, uma tela, ou um palco, conforme ressalta a crítica. A consideração de certos detalhes de sua prática de *voyeur* o coloca quase como uma ilustração da teoria do “dispositivo” cinematográfico formulado por Jean-Louis Baudry: imobilidade, investimento da energia no olhar, prazer na posição de tudo perceber, conforme analisa XAVIER, Ismail (1996).



Nesse caso, além da estética de recriar-se um ambiente tipicamente teatral, a forma e escolha por um roteiro que se baseia em poucas locações, o diálogo como principal ferramenta aliado ao olhar, a observação, investigação e a decupagem do protagonista, por vezes representando o espectador, garantem o uso da estética teatral no cinema como escolha, opção assertiva a fim de garantir o clima de enclausuramento requerido pelo diretor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na trajetória aqui percorrida, questionaram-se as individualidades e também as proximidades do teatro e o cinema. Uma vez que são distintas as maneiras de articular as demandas do desejo na história recente do espetáculo de massas, que quer ser legítimo perante o *establishment*, seja ele teatral ou cinematográfico. Hitchcock exemplifica de maneira moderna e convincente a forma de resolver as contradições do espetáculo, nos termos de um senso comum que permeia a indústria cultural trazendo muito da estética teatral para os filmes. A diferença, então, vem da técnica. O que o palco do teatro sugere pela configuração visível da cena, o cinema pode oferecer, com maior controle, através dos enquadramentos variados. Nesses, é a posição da câmera que materializa a ideia do vértice da representação. Em resumo, o Teatro e o Cinema seguem por caminhos distintos, porém não tão distantes.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

NAUDIN, Ana Maria. **Cine y Teatro**. Barcelona: Ramon Sopena, 1969.

RABIGER, Michael. **Direção de Cinema: Técnicas e Estética**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

XAVIER, Ismail. **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

LISTA DE FIGURAS

Figura001 – “Janela Indiscreta” (“Rear Window”), de Alfred Hitchcock (1954) – James Stewart.....pag12

Figura002 – “Janela Indiscreta” (“Rear Window”), de Alfred Hitchcock (1954) – James Stewart e Grace Kelly

.....pag12