

Teatro e cinema: uma perspectiva histórica



Meyerhold e o ator Gárin. Fotografia (detalhe).

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autora do livro *A procura da palavra no escuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. gabilirio@yahoo.fr

Teatro e cinema: uma perspectiva histórica

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

RESUMO

O artigo pretende analisar, a partir de uma perspectiva histórica, as relações entre teatro e cinema. No momento do surgimento do cinema, o teatro passa por transformações importantes ligadas à urbanização e às inovações técnicas, como o advento da eletricidade que irá modificar a cena teatral, incorporando novas possibilidades de criação e de recepção das obras. Inicialmente, consideradas artes rivais, teatro e cinema passam a se relacionar de forma cada vez mais intensa, estabelecendo uma parceria indissolúvel. Do “teatro filmado” ao “filme de teatro”, das experiências simbolistas ao teatro pós-dramático, as fronteiras das especificidades e diferenças se diluem no encontro de artes plurais e fragmentárias.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; cinema; história.

ABSTRACT

The paper analyzes, from a historical perspective, the relationship between theater and cinema. Upon emergence of cinema, theater undergoes major changes related to urbanization and the technical innovations, such as the advent of electricity that will modify the theatrical scene, adding new possibilities of creation and reception of works. Initially regarded as rival arts, theater and cinema are to relate in an increasingly intense, establishing an indissoluble partnership. From “filmed theater” to “movie theater,” experiments of the Symbolists post-dramatic theater, the boundaries of the specificities and differences are diluted in the meeting of plural arts and fragmentary.

KEYWORDS: theatre; cinema; history.



Refletir sobre as relações entre cinema e teatro contemporâneos significa ampliar as bases da discussão, ancoradas na tentativa de delimitar espaços específicos de representação ocupados por uma ou outra arte. Em um momento de convergência tecnológica, imagens antes restritas a espaços contíguos e demarcados deslocam-se, ampliando zonas fronteiriças, provocando no espectador a impressão de que tais imagens sobrevivem *malgré* o suporte escolhido, as funções na cena fílmica ou teatral, existindo por si mesmas. Tal fato pode ser observado em inúmeros espetáculos que fazem uso de imagens auto-referenciais, que tem ou não relação direta com o que ocorre no momento de sua projeção, ou ainda, com a temática apresentada. Imagens que aparecem isoladas de seus contextos, cujas existências são a priori: trechos de filmes, videocliques, imagens-documentos, imagens

caseiras, fotos, slides, imagens criadas *in loco* com o uso de retroprojeto, imagens irreconhecíveis, borrões, *letterings*, entre muitas outras.

Penso sobretudo nas definições históricas da imagem cênica e remeto-me diretamente ao espaço da representação. O palco italiano, a arena, os espaços multiusos; o prosclênio, a coxia, as entradas e saídas (atravessando a platéia, pelas laterais do palco...), o que está dentro e o que está fora, a invisibilidade na criação da cena, a assumida impossibilidade de não ser cena, as trocas em frente à platéia, objetos inaugurando valores simbólicos múltiplos, objetos sendo eles mesmos e, por isso, refletindo no espectador uma limitação frustrante em forma de dúvida: no palco o que se vê é o que se é? Formulo de outro modo: a condição da representação cênica é assumir-se representação e, por isso, negar-se como tal diante de um espaço povoado por atores dentro e fora da cena? Qual a condição do espectador senão cúmplice da mentira, parceiro da farsa, voyeur da criação presencial mais antiga da História? O espaço da representação é aberto, não circunscrito, instável em sua natureza, autônomo. “O espaço da representação é um vazio que sonha ser preenchido. Aberto às significações. É sobretudo uma porta espaço-temporal aberta para o imaginário”¹.

De Gertudre Stein e suas peças-paisagens, passando por Robert Wilson que soube tão bem defendê-las, à Artaud, Vitez, Craig, Brecht, Muller, o teatro caminha para uma autonomização, libertando-se paulatinamente da normatividade que imperava no “emprego dos recursos teatrais a serviço do drama”². A crise do drama moderno provoca a ruptura com o textocentrismo, lançando o teatro ao campo das experimentações e na busca de parceria com novas formas de arte. O cinema surge no bojo do teatro, alicerçado em movimentos livres antes de ser institucionalizado, como aponta Flávia Cesarino da Costa³. A polêmica frase de Éric Rohmer, no final da década de 70, em que afirma “o teatro é menos perigoso para o cinema, do que o cinema é para ele mesmo”⁴ traduz uma história de conflitos entre as duas artes. À época do nascimento do cinema, o teatro torna-se alvo de comparações e é relegado, por alguns, a um plano, digamos, “inferior”, “limitado” e “antiquado”. A negação do teatro, ato necessário para a afirmação da sétima arte, por muito tempo, faz com que as duas linguagens sejam consideradas rivais eternas, com poucos aspectos em comum.

Teatro: espaços e dispositivos

Ainda no século XIX, o teatro adota dois pontos de vistas antinômicos, relevantes para que possamos compreender as relações depois estabelecidas com o cinema que surge ao final desse mesmo século. De um lado, uma grande experimentação, “multiplicação de signos no aparecimento de formas e no retorno do artifício que se anuncia como tal”⁵. Do outro, espetáculos carregados de ilusionismo, “do qual o naturalismo assume o apogeu”⁶ do período. O surgimento do simbolismo e sua busca pela representação da subjetividade, impulsionada por técnicas ligadas à iluminação (projeções, jogos especulares, sombras) redefinem o espaço cênico que passa a refletir não apenas uma imagem figurativa na tentativa de uma reprodução mimética da realidade, como pretendiam os naturalistas. A proposta simbolista traz influências pictóricas importantes na conjugação da luz e da cor que, juntas, ocupam o espaço da cena; espaço do jogo e do sonho, espaço poético. Com a chegada da eletricidade, entre

¹ KONIGSON, Élie. Genèse de l'image sur scène. In: *La scène et les images: les voies de la création théâtrale*. V. 21. Paris: CNRS Éditions, 2001, p. 34.

² LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 81.

³ DA COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Azougue, 1995.

⁴ ROHMER, Éric *apud* DA COSTA, Flávia Cesarino, *op. cit.*, p. 23.

⁵ AMIARD-CHEVREL, Claudine. Frères ennemis ou faux frères? (théâtre et cinéma avant le parlant). In: *Théâtre et cinéma années vingt*. Tome 1. Paris: L'âge D'Homme, 1990, p. 10.

⁶ *Idem, ibidem.*

⁷ Em 1895, ano do nascimento do cinema, Appia publica o livro *La mise en scène du drame wagnérien*.

⁸ AUMONT, Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 89.

1880 e 1890, a autenticidade das imagens cênicas, antes não tão claras aos olhos do espectador, passa a incomodar. Adolphe Appia, pesquisando a inter-relação entre o par música/iluminação, fortemente influenciado pela *Gesamtkunstwerk* wagneriana⁷, transforma a concepção de cena teatral quando questiona o realismo ilusionista de telas pintadas que, segundo ele, oblitera a capacidade de imaginação do público. Além disso, nesta nova proposta, o corpo do ator adquire outra visibilidade, não mais se associando às pinturas em telas ao fundo mas, ao contrário, movendo-se livremente, inscrevendo novas trajetórias, através de experimentações de luz, estimuladas pela música.

A pesquisa sobre a iluminação, presente em espetáculos simbolistas, transforma o espaço cênico em espaço cinético — Craig o denomina “palco cinético”, como veremos adiante — e vale a pena ser revista para que possamos compreender de que forma o espaço, ao acolher tais inovações, se transforma e se prepara para a troca incessante e produtiva com o cinema e o audiovisual, na contemporaneidade. Claudine Amiard-Chevrel cita alguns espetáculos relevantes: *Orpheu*, de Gluck (1912) que reúne público e atores em um mesmo espaço, envolvidos por telas brancas que difundem luzes coloridas; *La Victoire sur le soleil* (1913), espetáculo no qual Malevitch constrói um espaço abstrato e cinético; *Feu d’artifice* (1917), de Balla, um balé sem dançarinos que existe através do jogo de luzes sobre cores e transparências.

Assim como Appia, Edward Gordon Craig (1872-1966) com suas super-marionetes inaugura uma teatralidade na qual o corpo do ator é, ao menos idealisticamente, excluído devido à crença na impossibilidade de representar a verdadeira criação. Buscando uma relação frontal com o público, questionando o uso do palco italiano pela insuficiência de seus recursos, Craig investiga a profundidade da cena ao adotar os *screens*, inaugurando uma estética nova em um novo espaço: o quinto palco.

As pesquisas de Craig visavam a uma animação cada vez mais complexa e rica das possibilidades expressivas do espaço cênico. Daí um trabalho, em matéria de luz, que tanto impressionou seus contemporâneos. E também a famosa invenção dos screens, espécie de anteparos que devem poder ser manejados à vontade e permitir uma fluidez das formas e volumes, fluidez que a luz, cortando as linhas retas, suavizando os volumes, arredondando os ângulos ou, ao contrário, pondo-os em evidência, tornaria absoluta. Essa inovação técnica que permitia passar de um palco estático a um palco cinético, é julgada por Craig tão fundamental que ele considera estar inaugurando, com ela, um novo espaço da representação, o quinto palco...⁸

O palco cinético de Craig ou quinto palco (os outros são: os tabladros da *commedia dell’arte*, o anfiteatro grego, o espaço medieval e o palco italiano) reflete a necessidade de apropriação da profundidade da cena como forma de repensar o espaço e desdobrá-lo em outros, esvaziando-o de sua materialidade arquitetural, aprisionada na “caixa de ilusão”, aproximando-se do que, mais tarde, irá o cinema investigar, a partir de um outro viés, quando descobre a profundidade de campo e a perspectiva como técnicas de aprimoramento para se alcançar a sensação de profundidade tão almejada. Além da tentativa de modificar o palco italiano, espaço majoritário das encenações à época, começa a haver uma exploração de outros espaços: o espaço da rua, do circo, dos museus e, por outro lado, a

tentativa de modificar e unir tais espaços em um único, como por exemplo o Grosses Schauspielhaus (Grande Teatro) de Berlim, um velho circo reformado por Reinhardt, após a Primeira Guerra Mundial, em XX, com o objetivo de levar o grande público para o teatro. A relação com o espectador é valorizada através da aproximação entre palco (picadeiro) e platéia disposta como se estivesse em um teatro de arena. Em 1927, Walter Gropius, diretor da Bauhaus, idealiza para Piscator o projeto “Teatro total”, que não é levado adiante, mas que conta com um espaço multifuncional, podendo ser utilizado como anfiteatro, arena ou palco lateral. Esta concepção plural do espaço, que se transforma de acordo com a necessidade do artista, relaciona-se diretamente às experiências de Piscator ao projetar imagens na cena, o que, posteriormente, inspira Brecht quando utiliza também projeções cinematográficas em sua obra.

O filme dramático intervém no desenvolvimento da ação. Ele substitui a cena falada. Lá onde o teatro perde tempo em explicações e diálogos, o filme esclarece situações através de algumas imagens rápidas. Somente o mínimo necessário (...) O filme de comentário acompanha a ação como um coro. Ele se dirige diretamente ao espectador, o interpela (...) O filme de comentário atrai a atenção do espectador sobre os momentos importantes da ação (...) Ele critica, acusa, precisa as datas importantes...”⁹

Ao distinguir o “filme dramático” do “filme de comentário”, Piscator amplia a discussão sobre o espaço, analisando a relevância das imagens fílmicas para a construção dramatúrgica e intensificando o processo de recepção do espectador. O filme, como substituto do coro, acompanha a ação e convida o espectador a fazer parte dela. Nesse sentido, as imagens apresentam um duplo estatuto: criam uma dramaturgia no espaço onde o teatro não consegue ocupar e dinamizam este mesmo espaço ao aproximar o público dos atores.

A discussão sobre o espaço teatral, muito presente na concepção simbolista, conjuga-se à exploração de uma nova teatralidade, como aponta Silvia Fernandes¹⁰, baseada na investigação da luz, do movimento e, também, da palavra poética, como se dá nas montagens de Maurice Maeterlink. Para ele, o teatro deveria ser antes de tudo um poema, daí seu desejo de criar um ser sem vida, substituindo o ator por um duplo mecânico, o que aproxima esta concepção das super-marionetes propostas por Craig anos mais tarde. O teatro simbolista influencia o surgimento do teatro pós-dramático por abandonar uma disposição linear temporal, adotando o tempo-espaço como categoria, povoando o espaço com imagens, muitas delas inspiradas em pinturas. A preocupação simbolista com o quadro composto por luz, cores, ligadas às perspectivas pictóricas¹¹, alia-se à pesquisa de imagens em movimento que tendem para a abstração, como foi o caso da montagem *The steps* (1905), de Craig.

Vsévolod Meyerhold afirma, em 1910, que “o espectador exige que apresentemos Maeterlink com os aperfeiçoamentos do cinema”.¹² Professor de Eisenstein, influenciado pelas descobertas da sétima arte, o encenador russo rompe com a idéia de ilustração, por não desejar sublinhar na cena o que já é visível, e parte para uma pesquisa de imagens que pode questionar com profundidade o universo das peças, dissociando o jogo simplório de associação literal entre palavra e imagem. Ao analisar dois canais de percepção do espectador — um visual, outro sonoro — Meyerhold diferencia

⁹ PISCATOR, Erwin. *Théâtre politique: suivi de supplément au théâtre politique*. Paris: L’Arché, 1997.

¹⁰ FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 118.

¹¹ Vários pintores contribuíram para a criação de cenários simbolistas: Toulouse Lautrec para Lugné-Poe, Edouard Munch para Ibsen, entre muitos outros.

¹² MEYERHOLD, Vsevolod. *Benois metteur en scène* (1915). In: *Écrits sur le théâtre* (Tradução e apresentação de Béatrice Picon-Vallin). Lausanne: L’Âge d’Homme, coll. Th.20, tome I, 1973, p. 158.

¹³ PICON-VALLIN, Béatrice. La mise en scène: vision et images. In: *La scène et les images: le voile de la création théâtrale*. V. 21. Paris: CNRS, 2001, p. 17.

¹⁴ PICON-VALLIN, Béatrice. Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre Meyerholdien? . In: *Théâtre et cinéma années vingt*. Tome I. Paris: L'Âge d'Homme, 1990, p. 230.

¹⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 253.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 257.

o “teatro antigo” do “novo teatro”, afirmando que neste último “a plástica e as palavras são cada uma submetidas a seu ritmo próprio e divorciam-se na mesma ocasião”.¹³ As projeções utilizadas pelo encenador em inúmeras montagens não tem, portanto, uma função ilustrativa, estabelecem uma relação com a realidade política à época e se revelam como procedimentos teatrais. Meyerhold fala da “cinematização do teatro”, que não é a simples projeção do filme na cena, mas “a teorização da arte cinematográfica em sua especificidade, porque o teatro que se pensa em relação à sétima arte, pensa também o filme”¹⁴.

Béatrice Picon-Vallin¹⁵, em seu estudo sobre Meyerhold, realiza um levantamento histórico dos primeiros espetáculos russos que se utilizaram do cinema, também chamados “mistos”. O primeiro deles, data de 1919, *Tacão de ferro*, baseado em romance homônimo de Jack London, composto por trechos de filmes americanos e de uma parte encenada, realizado pelo cineasta Vladimir Gardine. Espetáculos como *La Ville assiégée* (1921), do Teatro de Sátira Revolucionário e *A terra em alvoroço* (1923) utilizam-se de algumas inovações ligadas, sobretudo, à montagem: títulos, slogans, fotos que provocam uma quebra do ilusionismo e introduzem um conteúdo semântico importante associado à descontinuidade da ação dramática, interrompida em vários momentos. Tal efeito, favorece uma mudança na percepção espaço-temporal de uma narrativa fragmentada. Meyerhold, em suas experiências, adotando uma perspectiva construtivista, introduz através das imagens uma dimensão política.

Em *Dê-nos a Europa – D.E.* (1935), faz uso de 3 telas e 111 projeções. A tela principal apresenta os personagens e lugares das ações, além de comentar episódios e projetar slogans. As telas laterais mostram as forças inimigas através de mapas e telegramas. A idéia era a de recriar no espaço do teatro a “atmosfera da sala de cinema”.¹⁶ A iluminação adotada, ligada à cinética de paredes móveis, alcança pontos de vistas diversos no espaço cênico (frontal, lateral, diagonal, vertical). O estudo sobre tal diversificação vai ao encontro da busca de equivalências teatrais na linguagem cinematográfica.

Meyerhold deseja criar para o espectador novas condições óticas. Sem conseguir transformar a sala, ele busca então modificar o status do espectador, caracterizado pelo olhar frontal e por um ponto de vista sempre idêntico (do lugar que cada um ocupa) sobre os atores. Pela amplitude da área do jogo (...) obrigando o olhar a passar da cena à tela, da tela à sala, varia concretamente as distâncias, aproxima os atores do espectador (...) utiliza a diagonal para romper com o jogo da cena frontal. Enfim, através dos exercícios biomecânicos, o ator sabe melhor utilizar o espaço (...) pela forma que ele dispõe de seu corpo no espaço, é capaz de combinar diferentes partes segundo uma montagem “de múltiplos pontos de vista”. Em suma, Meyerhold busca as equivalências teatrais em uma nova linguagem fílmica e ultrapassa as restrições da cena, palco italiano esvaziado e desnudado pelos meios teatrais¹⁷.

Assim como Meyerhold, Brecht se lança às experimentações cinematográficas em 1919. Seu teatro épico está ligado diretamente a essas experimentações. Eisenstein, Vertov, Chaplin, os modelos de music-hall, do cinema soviético (Eisenstein e o “Cine-Olho” e “Kino Pravda” de Vertov), os filmes americanos e o cabaret são citados em seus escritos como influências importantes na criação da autonomia cênica pretendida que,

ao romper com a linearidade da narrativa tradicional, procura estabelecer uma nova relação espaço-temporal em referência às modificações da sociedade representada, mais fragmentada e caótica do que antes se supunha. Brecht se interessa pela montagem e pela pesquisa de uma nova narrativa através da exposição de imagens em seus espetáculos ligados ao caráter documental da fábula, o que caracteriza o teatro épico brechtiano. O jogo de distanciamento, saída para eliminação do ilusionismo, é investigado na relação ator-público, modificada pela descontinuidade na apreensão da fábula que, construída de partes autônomas, é capaz de ser apreendida no todo e em suas partes.

Brecht busca na narração cinematográfica, presente em seus textos sobre cinema, estabelecer relações entre a sétima arte e seu teatro épico. Partindo da concepção de filme-comentário de Piscator, toma para si a idéia do coro óptico a fim de criar em cena imagens compostas de “elementos estáticos”: intertítulos, gráficos, tabelas cronológicas, os “songs”, fotografias compondo documentos que visam ampliar o efeito de distanciamento, convidando o espectador a refletir sobre a realidade sócio-política na qual está inserido.

Em “O teatro seu duplo”, Artaud apresenta o projeto de seu “Teatro da crueldade”, buscando identificar imagens poéticas como um sonho, “os sonhos do teatro”, na tentativa de tocar a sensibilidade do espectador. Ressuscitando a idéia do “espetáculo total”, cita o cinema, o espetáculo de variedades e o circo para defender o retorno da própria vida, daquilo “que sempre lhe pertenceu”. Artaud adota uma outra percepção da palavra que incorpora objetos, imagens, signos e gestos, povoando o espaço de uma linguagem inaugural, “espécie de hieróglifo vivo para ser decifrado pelo espectador”¹⁸. Teixeira Coelho faz uma aproximação do teatro de Artaud e do cinema de Eisenstein, afirmando que “Eisenstein descobre o princípio da montagem no ideograma enquanto Artaud vai buscar inspiração para seu teatro no hieróglifo”¹⁹. A diferença entre eles é a de que Artaud cria uma montagem, a partir da utilização de cores, luzes, sons, gestos, multiplicando signos de forma aleatória, sem estruturar tais imagens de forma lógica, uma vez que elas existem para serem decifradas e projetam o real e o irreal na cena.

A teatralidade nos primeiros cinemas

O teatro, historicamente anterior ao cinema, influencia o nascimento da sétima arte, no jogo cênico dos atores²⁰, evidenciando aspectos reveladores da “cultura cênica”²¹ em planos estáticos, por vezes frontais, na decupagem das ações, no deslocamento lateral dos atores, ressaltado, por exemplo, em diversas experiências de Meliès. “A encenação dos primeiros filmes era puramente teatral: câmera imóvel, distancia axial invariável, incidência angular uniformemente frontal e sempre à altura do peito e do olhar. Era o ponto de vista do ‘monsieur de l’orchestre’ segundo a célebre frase de Georges Sadoul.”²²

Os primeiros estúdios de cinema lançam mão, paralelamente às ferramentas cinematográficas, de dispositivos teatrais, como roldanas e partes de cenários. O cinematógrafo, semelhante à máquina fotográfica de um lambe-lambe — uma caixa de madeira que, ao mesmo tempo, capta e reproduz imagens — à primeira vista, pode ser confundido com um

¹⁸ FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, J. Prefácio. In: *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 18.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 17.

²⁰ Entre os destaques, a atuação de Sarah Bernhardt, como uma diva da *Comédie Française*, em *L’Aiglon*.

²¹ HELBO, André. *L’adaptation. Du théâtre au cinema*. Paris: Arman Colin/Masson, 1997, p. 36.

²² METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Tome II. Paris: Klincksieck, 1994, p. 63.

²³ Nesse mesmo ano, é criado pelo inglês Robert William Paul o projetor cinematográfico chamado Theatrograph ou Teatrógrafo. No ano anterior, os irmãos Lumière haviam criado o Cinematógrafo.

²⁴ LENK, Sabine. *L'Art de l'acteur sur la scène et devant la caméra. 1895-1914. In: Cinéma et théâtralité*. Lyon: Aleas éditeur, 1994, p. 152.

²⁵ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 26.

²⁶ Para o aprofundamento das teorias dos primeiros cinemas ver STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

dos muitos objetos cênicos utilizados à época. As comédias de *boulevard*, o *music-hall* inspiram filmes de Carlitos, do Gordo e o Magro, de Buster Keaton, de Max Linder, para citar apenas alguns nomes cuja teatralidade é latente. O próprio Méliès, anos antes, vê o cinema como possibilidade de aperfeiçoar elementos ilusionistas antes experimentados em seu teatro "Robert Houdin" que, em abril de 1896²³, abriga a primeira sala de cinema. Para ele, o trabalho no set de cinema é análogo à preparação de uma peça de teatro.

Em 1900, em Paris, realiza-se na "Exposição Universal" uma demonstração da nova invenção "Phono-Cinéma-Theatre": um sistema de projeção desenvolvido por Henri Lioret de France e Clément-Maurice Gratioulet que sincroniza as vozes dos atores às imagens projetadas. Para isso, vários atores de teatro aderem à causa e se deixam filmar: Sarah Bernhardt incorporando Hamlet, ou Réjane como Madame Sans-Gêne. O novo sistema, diferente do cinematógrafo que não combina imagem e som, apesar do aparente sucesso, fracassa devido a problemas técnicos, desaparecendo do novo mercado de filmes. Muitos artistas de teatro passam a contar com o cinema como uma forma de se manterem atuantes e sobreviverem, uma vez que a maioria dos teatros paga mal à época. A partir de uma associação da Comédie Française e a produtora "Film d'Art" nasce, em 1908, o chamado "film d'art", criado por Pierre Lafitte: filmes que se utilizam das "vedetes" da cena para atrair a burguesia ao cinema. "A menção à "Comédie Française" ou ao "Odeon" garantia as qualidades artísticas do filme"²⁴. Além do "film d'art", baseado em parte no teatro naturalista, em parte no boulevard, o cinema, influenciado pela comédia, investiga a mímica, os ritmos, os gestos do clown, apropriando-se da linguagem do circo, associando ironia e poesia no retrato crítico da sociedade, como nos primeiros filmes de Charles Chaplin.

O cinema mudo inaugura uma fase de pequenos exageros interpretativos, aparentemente artificiais, de corpos tentando suprir a falta da palavra; corpos que criam uma nova linguagem, exprimindo gestos que são uma espécie de síntese de estados de espírito. Jacques Aumont acredita que o cinema mudo contém o "vestígio da tradição" da pantomima. Para isso, cita as primeiras experiências de Griffith muito ligadas a um dicionário de gestos precisos, de situações cujas complexidades são reveladas através de ritmos rápidos e em códigos precisos. "Para indicar que é casada, uma personagem mostra o dedo anelar; se tem filhos, coloca a mão horizontalmente à altura da cabeça (tantas vezes quanto o número de filhos (...)) o desespero é expresso pelas duas mãos levadas à têmpora..."²⁵. Adolphe Brisson, cronista teatral da revista "Temps", escreve uma das primeiras críticas cinematográficas em que discorre sobre a dificuldade de os filmes mudos se fazerem legíveis para o espectador, ávido por uma palavra sequer. O cronista afirma que, em um dado momento da projeção, o desejo é o de gritar "fale alguma coisa!"

Riccioto Canudo, em seu manifesto "O nascimento da sexta arte. Ensaio sobre o cinematógrafo" (1911) aproxima sua concepção da arte total wagneriana, inclusive citando-a, às idéias de Lessing em seu "Laoconte", para defender o cinema como uma forma de teatro chamada "Arte Plástica em Movimento". Em seu manifesto, defende a articulação das artes do espaço (pintura, escultura e arquitetura) e do tempo (dança, música e poesia)²⁶. O cinema equivale a uma pintura ou escultura, agregando todas

as artes espaciais e temporais. Além de Canudo, a teoria dos primeiros cinemas busca sua especificidade, distinguindo-o de outras artes, como o teatro, a música e a pintura. Robert Stam destaca teóricos importantes dessa fase, como Lindsay que diferencia cinema das “*performances* teatrais”, afirmando que “embora o teatro dependa dos atores, os filmes dependem do Gênio do produtor”²⁷; Munsterberg que inaugura uma análise sobre as “formas interiores do cinema”; Louis Delluc; Béla Balázs e sua concepção lingüística; Jean Epstein; Louis Delluc, entre outros.

Imbuída pelo espírito surrealista, a primeira *Revue du Cinéma*²⁸ (1928-1931) tem como objetivo lutar contra todos os hábitos comportamentais, considerados conservadores, tal como a ida da família burguesa ao teatro. René Clair, em 1927, em *Le Crapouillot*, discorre sobre o “cinema falado” — “O cinema falado é um monstro assustador, criação contra natureza que se torna um teatro pobre, um verdadeiro teatro pobre ...”²⁹ Em contrapartida, o cinema é o local da transgressão, “refúgio dos homens abandonados”³⁰, no sentido mais revolucionário do termo. O surgimento da figura do encenador teatral ocorre antes do surgimento do diretor de cinema³¹ e há vários que trabalham em ambas as artes, o que justifica um intenso intercâmbio entre elas. Mas nada disso é divulgado e somente são aceitáveis as “boas” influências do cinema no teatro, e não o contrário. É assim que Gaston Baty, em março de 1930, escreve para o n°8 da *Révue du Cinéma*, ressaltando as contribuições dadas pelo cinema ao teatro, sob os aspectos “da encenação, da exteriorização do subconsciente e da concepção do lugar teatral”³².

Sobre a adaptação: texto, cena, tela

A partir dos anos 20, sob influência das vanguardas, o cinema se vê investido pelo desejo de ruptura com o formalismo narrativo, na busca por uma percepção mais ampla, através da investigação de novas perspectivas de representação. Com o aparecimento do cinema sonoro, acentua-se a propagação do termo “teatro filmado” que passa a ser alvo de comparações, uma vez que diversos teatros são ocupados por exibições de tais películas que, por um lado, servem para estabelecer um diálogo com obras literárias e teatrais; por outro, representam uma extensão natural do trabalho cênico desenvolvido à época, a partir da apropriação de atores, objetos e materiais oriundos da experiência teatral.

Para muitos, o teatro filmado é considerado “cinema inferior”, seguindo um desejo nostálgico de assistir a um “cinema puro, feito para os olhos e não para os ouvidos”³³. A especificidade cinematográfica passa a ser cada vez mais defendida à medida que se desenvolvem técnicas de captação e reprodução das imagens fílmicas, gerando novos campos de pesquisa e análise dos processos de criação. Na defesa de um “cinema impuro”, André Bazin³⁴ discute os efeitos e as contribuições dessa parceria indissolúvel nas suas múltiplas abordagens que, hoje, traduzem um histórico rico de trocas e influências recíprocas, ultrapassando classificações reducionistas que impedem um olhar mais preciso e aprofundado sobre a questão. O estudo da adaptação, a que se refere Bazin, é relevante para esta análise porque amplia a perspectiva histórica, uma vez que estabelece relação também com a literatura, o que nos remete diretamente à experiência teatral no uso que esta faz, desde sua origem, de narrativas literárias. A discussão sobre as diferentes linguagens e seus usos dirige-se às especificidades de cada uma

²⁷ STAM, Robert, *op. cit.*, p. 44.

²⁸ A revista foi dirigida por Auriol, Brunius, Delons, Maugé, Chavance, Dreyfus, Sauvage, entre outros. Todos os participantes tinham entre vinte e vinte e cinco anos de idade.

²⁹ Citado por Marcel L’Hebier em *Intelligence du cinématographe*. Coll. Les Introuvables. Ed. Aujourd’hui. In: DECAUX, Emmanuel e VILLIEN, Bruno. Une dialectique de la complicité. *Cinématographe*, n.40, Paris, 1978, p. 4.

³⁰ PLOT, Bernadette. Théâtre ou cinéma? Un enjeu culturel capital pour la première revue du cinéma?. *Théâtre à l’écran. CinémAction. Corlet Télérama*, n. 93, 4. Trimestre, 1999, p. 150.

³¹ Segundo Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, o encenador teatral surge na primeira metade do século XIX. O diretor de cinema ou *réalisateur* é um termo que se torna corrente nos anos 20.

³² PLOT, Bernadette, *op. cit.*, p. 151.

³³ AUMONT, Jacques, *O cinema e a encenação*, *op. cit.*, p. 19.

³⁴ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 95.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 96.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 148.

³⁸ *Idem, ibidem*, p.148 e 149.

e aos modos de apropriação de códigos e procedimentos, a fim de traduzir e se aproximar da fonte primeira da criação. Não é à toa que Bazin problematiza o sentido do termo “original”, ampliando o debate quando discute a noção de fidelidade entre obras provenientes de linguagens distintas. “Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade”³⁵.

A fidelidade, segundo Bazin, reside na preservação do “essencial do texto e do espírito”³⁶, algo bastante vago para o pensamento contemporâneo que, há tempos, desconstrói o lugar das essências e do texto como o *locus* dos sentidos intrínsecos à obra. De toda forma, é necessário perceber a importância, no início dos anos 50, das reflexões de Bazin na defesa das relações entre teatro e cinema e da possibilidade do encontro entre as artes. Discorrendo sobre o paradoxo do espaço cinematográfico, ao se apropriar de cenários teatrais, o crítico analisa o espaço, aprofundando-se nas especificidades de cada linguagem — “Ao contrário do espaço do palco, o da tela é centrífugo”³⁷. A tela é, segundo ele, uma espécie de máscara. Quando o ator sai do campo de visão do espectador, ele continua a existir porque, apesar de não estar visível, a própria tela transmite uma idéia de continuidade, de infinito, como se as imagens por si só se reproduzissem e estivessem literalmente fora de nosso controle. No teatro, ao contrário, a caixa de ressonância é o palco, limitado por suas paredes e pelo encontro com a platéia. O foco da ação é o ator, e este sim é, de certo modo, infinito aos olhos do espectador, uma vez que reconhecemos nele um homem e sua consciência. Em contrapartida, no cinema, os atores podem não ser, necessariamente, o foco da ação, sendo substituídos, em alguns casos, por paisagens, objetos e animais.

*O problema do teatro filmado, pelo menos para as obras clássicas, não consiste tanto em transpor uma “ação” do palco para a tela, e sim em transportar um texto de um sistema dramaturgico para um outro, conservando-lhe, no entanto, sua eficácia. Não é, portanto, essencialmente a ação da obra teatral que resiste ao cinema, mas, para além das modalidades da intriga, que seria talvez fácil de adaptar à verossimilhança da tela, a forma verbal que as contingências estéticas ou os preconceitos culturais nos obrigam a respeitar*³⁸.

A adaptação de um texto teatral para o cinema, a que se refere Bazin, tem de enfrentar — e, principalmente, superar — as dificuldades impostas pelas palavras que são travestidas de formas e ritmos próprios, nem sempre condizentes com as imagens transpostas à tela. Palavra e imagem associam-se e, por vezes, desafinam, em um jogo cruel para o ator que não consegue se apropriar da ação verbal, ou melhor, não transforma palavra em ação. A palavra se paralisa, perde movimento e, por conseguinte, imagem. Bazin defende, ainda, que a relação espacial é decisiva para o sucesso das adaptações, e o pior erro que um diretor pode cometer é fingir que não há prosclênio, bastidores, isto é, tentar camuflar o espaço do teatro. Para isso, o diretor deve buscar uma estética que legitime, através da decupagem, a teatralidade inerente ao original. “A palavra adaptação é uma palavra que não podemos definir, porque, de qualquer ponto que se parta para realizar

um filme, é necessário sempre adaptar (...) ou seja, devemos proceder a este misterioso trabalho de alquimista, que consiste em transformar a palavra em película ou, no caso do vídeo, em fita magnética”³⁹.

Uma breve análise da história do cinema permite observarmos algumas interferências entre as escrituras cênica e cinematográfica. A introdução à palavra, depois à cor e, em seguida, à profundidade de campo foram fatores que contribuíram para a aproximação de ambas as artes. A influência da escritura cênica não se limita somente às adaptações cinematográficas do texto dramático ou da representação teatral, estando presente também em filmes que apresentam roteiros originais. A limitação do lugar de ação, a limitação do número de personagens, a figuração espacial representada em interiores, o encadeamento temporal dos acontecimentos, a aproximação que se realiza no nível da interpretação dos atores e dos movimentos de câmera, a estilização do corpo e da palavra (gestos, figurinos e voz), o enquadramento frontal em planos- sequência, com profundidade de campo — todos esses são procedimentos usados por cineastas ao aproximar cinema e teatro.

Teatro e cinema contemporâneos

*À medida que o texto teatral passou a ter o valor de uma grandeza poética independente e que “a poesia” do palco, liberada do texto, passou a ser pensada como uma poesia atmosférica própria, do espaço e da luz, inseriu-se no campo do possível um dispositivo teatral que instalou na unidade automática a dissociação e em seguida a combinação livre (libertada) não só de texto e palco, mas de todos os signos teatrais*⁴⁰.

A libertação de todos os signos teatrais a qual se refere Lehmann é uma das características do teatro pós-dramático, defendido por ele, como um teatro que paulatinamente se encaminha para uma cena fragmentária e plural, reveladora da articulação entre artes distintas, às quais o audiovisual e as novas mídias tão bem se agregam. Distante da idéia de uma arte total, como defendia Wagner, o teatro pós-dramático baseia-se no hibridismo de diferentes práticas e dispositivos, ganhando “uma qualidade de objeto cinético”⁴¹. Lehmann, analisando as mudanças ocorridas do teatro moderno ao pós-dramático, investiga o processo de recepção de imagens cênicas, na percepção do espaço imagético, que, mero pano de fundo para o drama narrado, torna-se depois autônomo pela ampliação do campo de percepção do espectador que consegue apreendê-lo sem dissociar o tempo da representação do tempo representado. Ao produzir relações com as imagens da cena, o espectador deixa de lado uma postura passiva de recepção de signos visuais e passa a produzir outras imagens, provenientes da articulação da observação do fluxo narrativo e da autoria de novos sentidos, ritmos, sons que o audiovisual perpetra.

A utilização crescente das novas mídias na encenação contemporânea revela o interesse pelo fragmento, provoca no espectador, em alguns casos, a sensação de que é apenas o presente que interessa, suscita apreensões fugazes das imagens no momento de sua projeção, imagens descartáveis, consumidas sensorialmente. Não é necessário que tais imagens se relacionem a priori com o que as antecedem, com algum sentido emergente do material cênico observado. Por outro lado, os limites de coexistência entre as artes não se configuram como fronteiras demarcáveis. Nesse sentido,

³⁹ CARRIÈRE, Jean-Claude. Du théâtre au cinéma. Cyrano de Bergerac. Simpósio com Jean-Paul Rappeneau, Jacks Gajos e Jean-Claude Carrière, em 19 de março de 1992, em Louvain-la-Neuve. *Études Théâtrales*, n. 2, Louvain-la-Neuve, 1992, p. 10.

⁴⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 97.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 313.

teatro e cinema interligam-se e assistimos a peças nas quais os dispositivos são parte integrante do cenário. Nele, imagens, trechos de filmes, o personagem em uma outra situação (passada ou futura), *letrings*, borrões, imagens documentais, vídeos são utilizados criando, no espaço cênico, possibilidades de diálogo em face da presença do ator, podendo romper com essa mesma presença, ao lançar trajetórias e sentidos que escapam ao que antecede à visão do espectador. As imagens são projetadas não somente em telões, prefigurando um espaço institucionalizado, mas sobre suportes variados, sobre o corpo do ator, sobre outros lugares do espaço, sobre objetos do cenário.

A teatralidade é um conceito relevante a esta discussão, na medida em que representa um elo de ligação entre as duas artes. Ela é uma no palco e outra no filme mas, sendo inerente a ambas as artes, é possível que, a partir dela, possamos visualizar as influências do teatro e do cinema e de que modo o cinema transforma o material cênico em material fílmico, e vice-versa. O cinema passa de última etapa de uma conexão unilateral: a adaptação literária ou a adaptação teatral, transformando-se em peças e livros. Filmes de Godard, Eisenstein, Bergman, Eustache, Ford, Carné, Cassavetes, Buñuel, Fassbinder, entre outros, foram objetos de espetáculo no mundo todo. Béatrice Piccon-Vallin conceitua “o filme de teatro”, cuja existência está relacionada à teatralidade latente. Segundo Vallin, “filmar o espetáculo é uma atividade que se inscreve no contexto atual de interpenetração de práticas artísticas, de questionamentos de fronteiras, de exploração de zonas de passagem”⁴². O conceito de “filme de teatro” defendido por Vallin não se reduz a uma única estratégia de realização. Os exemplos são inúmeros e vão desde obras de Kazan, Olivier, Welles, passando por Cocteau, Brook, Mnouchkine. Há um princípio de transitividade que traduz uma pluralidade de experiências ligadas a suportes, espaços e públicos diversos. Em questão, estão o objeto filmado, o tipo de encenação e o projeto do cineasta. Do “teatro filmado” ao “filme de teatro”, das experiências simbolistas ao teatro pós-dramático, as fronteiras das especificidades e diferenças se diluem no encontro de artes plurais e fragmentárias.



Artigo recebido em agosto de 2011. Aprovado em outubro de 2011.