

Análise sobre a hibridação da linguagem Cênica e Cinematográfica nos Filmes de Teatro

Gabriela Pereira Fregoneis

Programa de Pós-Graduação em Teatro – Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Mestranda – Teatro, Sociedade e Criação Cênica. Ora. Profa. Dra. Vera Collaço e Co-or. Prof. Dr. Matteo Bonfitto.

Atriz

Resumo: A inserção do uso de mídias na arte teatral, em seus diversos campos estéticos, é uma prática recorrente utilizada por inúmeros diretores nas montagens da contemporaneidade, podendo citar Robert Wilson, Robert Lepage, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Romeo Castellucci, Tadeuz Kantor, Carmelo Bene, Antônio Araújo, Zé Celso, dentre outros. Dentro deste imenso e singular universo midiático, este artigo visa refletir sobre a hibridação das linguagens cênica e cinematográfica nos Filmes de Teatro. O objetivo maior é confrontar como o conteúdo da linguagem teatral pode ser mantido em uma forma essencialmente cinematográfica, sem que perca as características da primeira.

Palavras-Chave: Teatro, Cinema, Filmes de Teatro.

O cinema por muitos anos utilizou a arte teatral como suporte para seu fazer artístico. Sergei Eisenstein, Ingmar Bergman, Orson Welles, dentre tantos outros diretores de cinema, construíram seus alicerces a partir de suas vivências teatrais. Porém, esta via não é de mão única, pois se sabe que diretores teatrais também utilizaram e continuam utilizando o cinema para concretizar suas ideias artísticas. Dentre eles pode-se destacar o francês Jacques Cocteau, pois foi um artista que viveu uma fase polêmica entre cinema e teatro, e foi sacudida, sobretudo pelos filmes shakespearianos de Laurence Olivier. Cocteau fez de *Les parents terribles*, mais do que *As águias de duas cabeças*, um filme teatral, sinceramente teatral, sem hipocrisia de disfarçá-lo através do virtuosismo da câmera. Assim ele demonstrou que o teatro filmado poderia ser um gênero cinematográfico legítimo e fecundo (SILVEIRA, 1966, p.162-163). Uma questão surge quando relacionamos as duas linguagens artísticas: o que pode ser feito no cinema e o que só pode ser feito com os meios do cinema?

Assim, este artigo introduz uma reflexão e levantamento de possíveis discussões acerca da fronteira existente entre as duas linguagens artísticas – Teatro e Cinema – buscando uma análise entre os elementos que configuram a cena nos Filmes de Teatro, justapondo as ideias existentes entre a forma cinematográfica e o conteúdo teatral. A metodologia aplicada no desenvolvimento desta pesquisa teve como ponto de partida o levantamento de diretores e encenadores teatrais, no Brasil e no exterior, que realizaram Filmes de Teatro como meio de divulgação de suas montagens via material concreto (dvd), podendo citar: Zé Celso (*Hamlet*, *As Bacantes*, *Boca de Ouro*, *Cacilda!*, etc.), Antônio Araújo (*BR3*), Robert Wilson (*Fábulas de La Fontaine* – apresentada na *Commedie Française*), Romeo Castellucci (*A Tragédia Endogonídia*), Ariane Mnouchkine (*Tambour su La Digue* e *Les Éphémères*), Peter Brook (*Marat/Sade* e *Tragédia de Hamlet*), etc. Realizado este levantamento videográfico e a posterior visualização

destes materiais, foi necessário focar o estudo no trabalho desenvolvido por um desses diretores, pois se trata de um campo de grande abrangência e singularidade. Logo, a presente pesquisa de mestrado dedica sua análise aos Filmes de Teatro, tendo como base a obra artística *Tragédia de Hamlet* (2002) de Peter Brook, pois o diretor trabalhou com a exploração do “espaço vazio” e sua relação com o imaginário nas três áreas: Cinema, Teatro e Filme de Teatro.

É importante destacar desde já a diferença existente entre Teatro Filmado e os Filmes de Teatro. O primeiro consiste em filmar uma cena ou um espetáculo sem haver uma preocupação preconcebida quanto à forma estética que o filme vai ter, ou seja, é mais utilizado como um registro histórico teatral, muitas vezes não utilizando recursos técnicos do cinema. Já o segundo, filma o espetáculo (com ou sem a presença dos espectadores) e posteriormente trabalha a forma estética cinematográfica fílmica por meio de escolha de tomadas, planos e montagens a ser definido pelo diretor. Logo, há uma preocupação com o resultado estético final que será reproduzido e, na maioria das vezes comercializado enquanto produto artístico. O renomado e influente teórico e crítico de cinema André Bazin, aponta sua opinião sobre a utilização do cinema no teatro:

(...) levar para o cinema uma peça de teatro será dar seu cenário ao tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Diante de tal mise-en-scène, deve-se convir que todas as acusações contra o teatro filmado são válidas. A operação consistiu apenas em injetar, à força, o “cinema” no teatro. O drama original, e com muito mais razão o texto, encontram-se ali fatalmente deslocados. O tempo da ação teatral não é evidentemente o mesmo que o da tela, e a primazia dramática do verbo fica defasada em relação ao suplemento de dramatização atribuído ao cenário pela câmera. Enfim, e sobretudo, uma certa artificialidade, uma forte transposição do cenário teatral é rigorosamente incompatível com o realismo congênito do cinema (BAZIN, 1991, p.131).

Todavia, pode-se reconhecer que ao assistir a uma boa filmagem de um bom espetáculo, suscita-se o desejo de assistir a obra original, de estar em contato direto com o próprio espetáculo. No entanto, isso dificilmente acontece quando se assiste a um filme cinematográfico em que a ilusão e vivência estão finalizadas na obra. Acredito que o grande desafio para um diretor de Filme de Teatro seja desenvolver o olhar habilidoso de reter a força e o conteúdo dramático por meio de um olhar estético de utilização das técnicas cinematográficas.

O velho Heráclito observou que nenhum homem pode se banhar duas vezes no mesmo rio. De modo semelhante, nenhum filme pode florescer sensivelmente de maneira igual tendo por base o mesmo grupo de princípios em dois estágios diferentes de recepção. Assim, outro ponto importante a ser refletido é sobre o olhar subjetivo do espectador dentro da visão fenomenológica da percepção, pois esta varia cada vez que este fenômeno de interpretação (hermenêutica) e sensibilização se repete. Assim, o cinema possibilita diferentes maneiras de perceber a arte teatral, como destaca Anna Mantovani:

O cinema oferece ao espectador uma nova forma de perceber o espaço, o espaço no qual se desenvolve a história do filme. O ponto principal é a mobilidade deste espaço, a multiplicidade dos ângulos de visão, a rapidez com que se passa de um plano a outro sem perder a visão global: pode-se passar de um detalhe ao todo, e vice-versa. Era impossível a linguagem cinematográfica não influir no Teatro e não produzir polêmicas. Lembramos que a diferença básica entre ir ao cinema e ir ao teatro é que no primeiro veremos imagens distantes de nós e no segundo existe a presença de atores e estamos, mesmo como espectadores, participando de um acontecimento (MANTOVANI, 1989, p.21).

Sobre esse viés, destaca-se a diferença entre o momento “presente” no teatro e cinema. Objetivamente, o filme é um tributário do passado, mas de um passado que se refaz cada vez que o filme é projetado na tela. Mesmo que sua ação decorra no presente, esse presente só existiu de fato durante a filmagem, daí a aparente falsidade do presente cinematográfico, ‘um presente virtual que é na realidade um passado’ (WOLLEN, 1984, p.51). Já o presente no teatro é único, pois se constrói no momento em que acontece a ação dos atores e sua relação e “presentificação” com o público. Lehmann contradiz a recepção presencial do teatro com a distanciada do cinema, pois defende que a profundidade e a dimensão reduzidas da imagem televisiva pouco permitem uma percepção visual intensa. Isso poderia reduzir à capacidade de aplicar libidinosamente à percepção visual, espacial, arquitetônica (LEHMANN, 2007, p.148).

Todavia, para que não haja uma interposição de juízo de valores sobre a recepção frente às duas linguagens artísticas, é indubitavelmente necessário levantar um estudo sobre o olhar dos espectadores nas respectivas artes. O diretor russo Sergei Eisenstein ressaltou que tanto no teatro como no cinema é importante que, antes de qualquer coisa, uma obra de arte precisa ter uma estrutura de ‘pathos’, para provocar no espectador efeitos emocionais (EISENSTEIN, 2002, p.85). Eisenstein, em seu livro *A Forma do Filme*, destaca sua visão sobre o reflexo da cena cinematográfica no corpo do espectador, buscando definir o que caracteriza o efeito das várias formas de montagem sobre o complexo psicofisiológico da pessoa na ponta receptora sobre quatro categorias:

A primeira, a categoria métrica, é caracterizada por uma vigorosa força motivadora. É capaz de impelir o espectador a reproduzir externamente a ação percebida. Chamei a segunda categoria de rítmica. Também poderia ser chamada de emotiva-primitiva. Aqui o movimento é mais sutilmente calculado, porque apesar da emoção ser também resultado do movimento, o movimento não é uma mudança externa meramente primitiva. A terceira categoria - tonal – poderia ser chamada de emotiva melódica. Aqui o movimento, que já deixou de ser uma simples mudança do segundo caso, passa distintamente para uma vibração emotiva de uma ordem mais alta. A quarta categoria – um fluxo fresco de puro

fisiologismo – remete, com mais alto grau de intensificação pela força direta de motivação (EISENSTEIN, 2002, p.85).

Parte-se do princípio de que nem todo filme pode ser considerado uma obra artística em sua essência. Não é pelo mero fato de se usar do cinema que se faz cinema - como resultado de uma obra de arte. Isso também se aplica ao teatro, porque não é o fato de usar recursos da arte teatral que se faz teatro. As duas artes podem se utilizar de recursos específicos da área alheia sem, no entanto, descaracterizar sua estética e seu conteúdo. É neste viés que a utilização de mídias pode nortear o trabalho teatral nos filmes de teatro, bem como dar suporte para o teatro de imagens na era pós-dramática. John Jesurum define seus espetáculos como teatro cinematográfico, pois para ele fazer teatro significa fazer filmes sem realmente rodá-los, podendo citar a montagem *Águas Brancas* de 1986. Diálogos de filmes são transpostos com ligeiras modificações e o princípio do corte é radicalizado (LEHMANN, 2007, p.193).

André Bazin fez ver, em seu turno, que o palco é um espaço fechado, orientado somente no sentido de sua direção interna, constituindo um microcosmo estético que se insere no universo. A tela de cinema, ao contrário, é um espaço aberto, infinito, que substitui o universo em vez de se incluir dentro dele (RITTNER, 1965, p.40). É importante ressaltar que Bazin não levou em consideração a utilização de mídias na arte teatral, pois ela expandiu o universo delimitado pelo espaço concreto do teatro com a inserção de novas tecnologias na cena, proporcionando o advento do espaço virtual que transcende o físico.

O teatro, no decorrer da sua história, foi e continua sendo uma arte que se restringe a uma minoria, pois se trata de uma limitação entre espaço e tempo disponíveis aos espectadores. Contudo, com o surgimento dos Filmes de Teatro, tal aplicação se tornou legítima pelo fato de tornar acessível ao grande público formas de espetáculos geralmente confinadas a uma minoria, rompendo com as barreiras geográficas e culturais vigentes até então. É neste sentido que as mídias, mais especificamente o cinema, estão dando suporte para a disseminação do fazer teatral.

Este artigo introduziu uma análise de caráter reflexivo sobre a hibridação das linguagens cênica e cinematográfica e sua consequência na recepção dos Filmes de Teatro por meio do espectador e da utilização de mídias como suporte para a extensão teatral. Logo, a partir das ideias apresentadas aqui, é possível levantar questionamentos e possíveis pesquisas acerca deste tema que está sendo utilizado com bastante frequência na atualidade artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André. *O Cinema – Ensaaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.

RITTNER, Maurício. *Compreensão de Cinema*. São Paulo: Buriti, 1965.

SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do Cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.