

Cinema e teatro: interfaces

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro



Imagem 1: Foto de Jacquie Bablet para o espetáculo *Histoire naturelle de l'esprit*, Bobigny, 2000, dirigido por Jean-François Peyret. Sentados em frente a um projetor, atores evocam Craig, enquanto vêem suas imagens multiplicadas.

Os espaços ocupados por cinema, pintura, literatura, fotografia e teatro guardavam, com certa nitidez, as especificidades de cada arte ou pelo menos esse era o intento de quem se dedicava a defender a origem e as diferenças constituintes de um domínio artístico. Hoje, através da crescente reprodução e difusão de imagens que falam por si mesmas e têm, em muitos casos, destinos incontrolláveis, as artes, de modo geral, em especial o cinema e o teatro, focos desta investigação, se caracterizam por delinear vias de escape, compondo lugares de passagem, híbridos, flutuantes.

Há que pensar o destino das nouvelles images, a que se propõe Raymond Bellour.¹ Imagens que aparecem e desaparecem, sem deixar vestígios, sem inscrever, na superfície da tela, do palco ou de qualquer outra espécie de suporte, alguma materialização,

permanência, registro. Imagens que só existem na articulação/conexão com outras tantas e que, juntas, compõem espaços estratégicos, porosos e, de certo modo, independentes daquilo que inicialmente foi pensado como destino possível para elas. Imagens imprevisíveis porque, em sua mobilidade, na composição com outras, em redes, avançam indefinidamente.

A digitalização de imagens, os avanços tecnológicos na criação de novos suportes, o barateamento de equipamentos, a ideia de uma sociedade anarquicamente globalizada impõem nova forma de pensamento sobre as artes. A interatividade entre a obra e o espectador é exigência deste tempo de 'agoridades' – tempo real – em que touch screens, celulares com câmeras de alta resolução, leds ultrafinos, dobráveis, televisores que projetam em 3D aumentam as possibilidades de criação e recepção de imagens. Na emergência da manipulação de novas tecnologias, as novas imagens clamam o espectador a participar de forma interativa, em um jogo hipertextual que modifica a percepção espaçotemporal, o sentido de pertencimento a um local fixo de representação, a ruptura definitiva da lógica de um sujeito que busca se alicerçar em começo, meio e fim. O espectador, mais autor do que receptor da obra, se enxerga multiplicado nas imagens que absorve; ele é parte do que vê, se reconhece e perde, no contínuo deslocamento/descolamento, os limites do que antes era previsto pelas dimensões da tela de um cinema clássico-narrativo ou pela quarta parede de um teatro de pretensões clássicas.

Teatro e cinema – rivais na origem – vêm sendo, com o passar do tempo, objetos de investigação de cineastas e diretores de teatro curiosos em explorar diferenças e similitudes em ambas as artes. Griffith, Bergman (para quem tudo é teatro), Angelopoulos, Visconti, Cassavetes, Malle, Buñuel, Rohmer, Oliveira, Greenaway, Ozu, Peter Brook, Bob Wilson, Jacques Lasalle são alguns nomes de artistas que investigam o conceito de "teatralidade cinematográfica",² conceito duplo porque se relaciona a ambas as artes. Os diferentes níveis de intervenção de teatralidade no cinema podem ser situados com relação aos efeitos visíveis na escritura e que são traduzidos no enquadramento, na cenografia, no jogo dos atores, na iluminação, nos figurinos e na encenação da palavra, ou seja, no modo de proferi-la. A teatralidade pode afetar, ainda, as estruturas narrativas e as formas dramáticas, através da divisão em atos, do repertório escolhido, das funções do diálogo e da decupagem das cenas. André Bazin e Roland Barthes foram precursores do estudo do conceito de teatralidade, o primeiro através da análise da estética cinematográfica, o

segundo tomando por base o estruturalismo. Em *Le théâtre de Baudelaire*, Barthes define a teatralidade como um sentimento, uma tormenta – expressa através da corporeidade do ator. Segundo Bazin, não é possível separar a ação do ator, isto é, o espectador não se esquece de que o ator é quem está emprestando a pele ao personagem. E, através de sua presença física, sugere o autor, a teatralidade é inscrita. Na visão de Barthes, entretanto, é o sentimento da presença que provoca a teatralidade e, por este motivo, ela é latente na obra do dramaturgo.

Em *Imagem-tempo*, Gilles Deleuze explora o conceito de teatralidade, afirmando interessar-se por "uma teatralidade cinematográfica (...) que somente o cinema pode fornecer ao teatro".³ Deleuze se baseia na ideia apresentada por Bazin, fundamentando-se na expressão "excesso de realidade". O cinema é o real, os personagens pertencem ao real e se dedicam a encenar, portanto, papéis encontrados na vida. Deleuze vai além de uma reflexão sobre a profundidade de campo, responsável, em parte, pela sensação de realidade da imagem, desenvolvendo uma análise a respeito de dois tipos de teatralidade: a teatral e a cinematográfica. Há um teatro de cinema, uma espécie de parateatro que se relaciona diretamente com o mundo, uma vez que o mundo é teatro.

Só em 1951, André Bazin declara urgente aceitar o teatro como parte integrante do cinema, de sua "impureza" e, ainda, "assumir, enfim, a origem teatral de toda a representação cinematográfica".⁴ O teatro, historicamente anterior ao cinema, influenciou o nascimento da sétima arte, no jogo cênico dos atores, evidenciado em planos estáticos, por vezes frontais; na decupagem das ações; no deslocamento lateral dos atores, ressaltado, por exemplo, em diversas experiências de Méliès – todos aspectos reveladores da "cultura cênica".⁵

Os primeiros estúdios de cinema lançavam mão, paralelamente às ferramentas cinematográficas, de dispositivos teatrais, como roldanas e partes de cenários. O cinematógrafo de Méliès à primeira vista poderia ser confundido com muitos dos objetos cênicos utilizados à época. A noção de "pureza cinematográfica"⁶ surge, porém, com o desenvolvimento e a descoberta de novas técnicas: a multiplicação de planos, de perspectivas e locações; a exploração do ritmo da montagem, do movimento; a investigação da contraposição do som versus a imagem, etc. Inaugura-se uma espécie de crise da representação dos dispositivos teatrais, abrindo, pouco a pouco, espaço para estética menos centrada no sujeito e mais fragmentária. Por outro lado, o discurso deflagrador de tal crise esconde grande mal-entendido, reduzindo o teatro a arte calcada no uso de convenções. O

palco passa a ser considerado lugar mítico, sagrado e congelado, uma vez que nenhuma mudança significativa era passível de ocorrer.

Sabemos, pela experiência, e ao analisar a teatralidade como signo histórico, que as mudanças na arte cênica e seus efeitos foram muitos: o aprofundamento das noções de tempo-espaço, profundidade, volume e densidade, que vão além da apropriação do texto e do jogo cênico dos atores, como observou Roland Barthes: "É o teatro, menos o texto (...) um espessamento de signos e sensações"⁷ ou, ainda, nas palavras de Orson Welles, o teatro é "uma mistura de irrealidade e verdade".⁸ É importante ressaltar, porém, que muitos desses avanços na pesquisa teatral foram influenciados pelo cinema, como, por exemplo, a investigação de Bertold Brecht através da utilização do modelo de Scarface para Arturo Ui, as projeções de Piscator, as experiências de Meyerhold e Artaud. "O novo teatro tomou emprestado do cinema elementos épicos e gestuais, procedimentos da montagem, materiais documentários e até mesmo o próprio filme".⁹

Interessa aqui investigar as influências cinematográficas a partir do uso de novos dispositivos na atividade cênica. O teatro contemporâneo passa por transformações na forma de sua produção e recepção. Não é possível refletir sobre o teatro hoje sem pensar na influência crescente das novas tecnologias, seja no uso de telões, seja quanto à iluminação, à criação de cenários, ao tratamento do espaço – desmaterialização, verticalização, enquadramentos sofisticados, devido às projeções de imagens, fixas ou não. Segundo Craig, a imagem cênica deve "ultrapassar a palavra", "desvelar o pensamento". No mundo contemporâneo, dominado por uma cultura visual e seus simulacros, as imagens cênicas devem ser investigadas como uma interrogação de nossa capacidade de enxergar a realidade através de outro viés.

Neste momento, em que "o efeito cinema"¹⁰ aparece não só dentro, mas fora das salas de exibição, em que a obra digital multiplica espaços possíveis, em que as artes performáticas, interativas se mesclam, torna-se relevante explorar de que forma a teatralidade permanece presente para além dos dispositivos e procedimentos fílmicos utilizados. "Cinema do dispositivo, cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido e cinema interativo"¹¹ são experiências que dialogam com o conceito de teatralidade, se tomarmos como ponto de partida a ideia de um excesso de realidade a que se referia Bazin.

As encenações contemporâneas ganham novo redimensionamento no sentido de buscar outras convergências, tomando a experiência teatral como ponto de partida, a fim

de discutir de que forma a experiência cênica é representada em diferentes espaços e propostas. Do museu à rua, da influência dos dispositivos audiovisuais à destruição dos cenários – "os espaços vazios" brookianos, da universidade aos circuitos da arte, os conceitos de teatralidade, performance, memória e esquecimento, teatro popular, entre outros, refletem a relação do teatro com o cinema, o audiovisual, as artes plásticas, a literatura, a arquitetura, a fotografia, a performance.

Verificam-se, através da análise do uso de novos dispositivos no campo cênico, as relações entre as novas tecnologias e a produção de imagens como forma de construção narrativa. Desde os anos 70, com experiências de Bob Wilson e das vanguardas italianas, fala-se em "teatro-imagem" ¹² ou "teatro de imagens". Os diretores passam a ser considerados produtores de imagens. Craig, Meyerhold, Artaud se autodefiniram como criadores de imagens, abrindo vasto campo de debate em torno das funções da palavra e da imagem na composição de um espetáculo. Referências picturais/cinematográficas são identificadas no processo de composição de espetáculos contemporâneos importantes, de diretores como Matthias Langhoff, Georges Lavaudant, Georg Kaiser, Gerald Thomas, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Ivan Sugahara, Felipe Hirsch, Enrique Dias, entre outros.

Por outro lado, no duplo dessa proposta, estão as pesquisas ligadas às influências da teatralidade no cinema. Refiro-me não só às experiências que partem de adaptações de textos teatrais – Tio Vania em NY, Ricardo III, Tiros na Broadway, Adeus, minha concubina –, mas também ao chamado filme de teatro,¹³ definido como aquele que abarca o conceito de teatralidade. "Da cena à tela, nem transposição, nem tradução, nem interpretação. Nem documentário sobre, nem nova versão da obra...".¹⁴ Para que se possa analisar melhor essa passagem do palco à tela, dois conceitos são relevantes e devem ser levados em consideração: os de tempo e espaço. Da narrativa dramática à construção do roteiro, passando, em alguns casos, da experimentação cênica ao set de filmagem, há mudanças significativas na percepção da estrutura, da linguagem, do domínio técnico, do processo criador.

Tempo e espaço se articulam na composição das escrituras cênica e fílmica, sendo decisivos na concepção e na elaboração do processo criativo em ambas as artes. No teatro, o espaço da cena é condensado, vivo e em constante movimento. A escritura do espaço cênico é constituída de quadros que devem ser vistos como metáforas da representação, fundamentais à criação do universo imaginário da obra. O espaço cênico pode apresentar diversas formas: aberta ou fechada, horizontal ou vertical, próxima ou

distante do espectador, plena ou vazia, sombreada ou iluminada, etc. Através do uso e da disposição dos elementos cenográficos, constroem-se desde cenas panorâmicas, tradutoras da grandeza do universo teatral (como *As três irmãs*, de Tchekhov, dirigida por Peter Stein) até cenas focadas, que ocupam uma pequena parte do palco (*L'Indiade*, de Ariane Mnouchkine), entre muitas outras compreendidas nesse intervalo, que pode variar de um espaço dilatado (macroespaço) a um reduzido (microespaço). Figuras de mar e de natureza são sempre difíceis de representar e a maior parte dos diretores recorre às metáforas. Peter Brook, por exemplo, em *A tempestade*, em vez de construir um barco que ocupasse o palco, optou por representá-lo através de uma miniatura sobre a cabeça de Bagary Sangaré.



Filmagem de *Tio Vanya em Nova York*, de Louis Malle, no New Amsterdam Theater.

O tempo teatral, ao contrário do espaço, é noção mais abstrata e de difícil apreensão. São dois os tempos que se conjugam: o da sala e o da representação; o da personagem e o do espectador: o de olhar e o de ser olhado. Grotowski, ao descrever o "estar em cena do ator", remetia-se à imagem do "pássaro que olha e do pássaro que bica". No teatro, dizia ele, o ator deve estar totalmente envolvido ao realizar suas ações físicas (o pássaro que bica) e, ao mesmo tempo, estar consciente de suas ações, através de um olhar para a cena (o pássaro que olha). Com o objetivo de estruturar o tempo dramático, o diretor se utiliza de vários dispositivos técnicos, a fim de pontuar as ações e fixar durações e ritmos. Sua atenção deve estar centrada no tempo da cena e no tempo do conjunto de cenas. Um tempo específico e outro global.

No cinema, a estrutura espaçotemporal toma forma em um espaço enquadrado, composto por um conjunto de elementos: atores, iluminação, locações, trilha sonora, figurinos, etc. O espaço pode ser utilizado de forma descontínua, e é esse aspecto, segundo Sontag, que marca a diferença irreduzível entre teatro e cinema. "Se existe, entre teatro e cinema, uma diferença irreduzível, a encontraremos, sem dúvida, no fato de que o teatro utiliza de forma lógica um espaço sem descontinuidade, enquanto que o cinema (graças às tomadas sucessivas, às mudanças de sequências – regra fundamental para a realização de um filme) permite que se utilize o espaço de forma alógica ou descontínua".¹⁵

Sabemos, porém, que o teatro contemporâneo já não mais utiliza de forma tão lógica o espaço cênico, e que o conceito de descontinuidade é dado, também, pelo uso de imagens na encenação, como é o caso de espetáculos que se apropriam de telas e demais imagens pictóricas na própria composição do cenário ou, ainda, de espetáculos que utilizam projeções fotográficas e aqueles que fazem uso de telão, projetando imagens fílmicas. Todas essas inovações modificaram a concepção espacial teatral e, de certa forma, a aproximam da descontinuidade espacial presente na sétima arte.

Diante da emergência das novas tecnologias da imagem, o teatro não deve permanecer fora dessa discussão, sendo força-motriz pela dialética que engendra na contemporaneidade: a de articulador da presença de uma tradição latente na corporeidade do ator – e a necessidade de sua presença física – e do uso cada vez mais crescente de investigações no campo audiovisual ligadas às novas tecnologias e a seus múltiplos usos. Torna-se relevante o estudo da aplicabilidade desses dispositivos na cena teatral e, às avessas, da teatralidade como ferramenta constituinte de produções audiovisuais.

¹ Bellour, 2002.

² Gerstenkorn, p. 13.

³ Deleuze, 1985, p. 112.

⁴ Magny, 1990, p. 93.

⁵ Helbo, 1997, p. 36.

⁶ Idem, ibidem.

⁷ Barthes, 1964, p. 41.

⁸ Welles, 1991.

⁹ Brecht, 1972, p. 467.

¹⁰ Baudry, 1978.

¹¹ Parente, 2009, p. 25.

¹² Picon-Vallin, 2002, p. 12.

¹³ Picon-Vallin, 2001.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 25.

¹⁵ Sontag, 1966, p. 160.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. Le théâtre de Baudelaire. In Essais critiques. Paris: Seuil, 1964.
- BAUDRY, Jean-Louis. L'effet cinéma. Paris: Albatros, 1978.
- BELLOUR, Raymond. L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo. Paris: Les Essais/Éditions de la Différence, 2002.
- BRECHT, Bertold. Écrits sur le théâtre. Paris: L'Arché, 1972.
- DELEUZE, Gilles. Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GERSTENKORN, Jacques. Lever de Rideau. In Cinéma et théâtralité. Lyon: Alèas/Cahiers du Gritec, 1994.
- HELBO, André. L'adaptation. Du théâtre au cinema. Paris: Arman Colin/Masson, 1997.
- MAGNY, J. Voir en Rond. À propos de La Ronde, de Max Ophulus. In: Théâtre et cinema. Lille: 4es Rencontres cinématographiques, Studio- 43-Dunkerque, 1990.
- PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: Transcineas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- PICON-VALLIN, Béatrice (Org.). La scène et les images. Les voies de la création théâtrale, n. 21. Paris, 2002.
- _____. Le film de théâtre. Paris: Ed. CNRS, 2001.
- SONTAG, Susan. Théâtre et cinéma. In: L'oeuvre parle. Essais. Paris: Seuil, 1960.
- WELLES, Orson. In Portrait d'Orson Welles. Documentário de L. Megahey, BBC/Turner Network, 1991.