

## A REPRESENTAÇÃO DA CENA TEATRAL NO CINEMA

FLÁVIO MAINIERI

Professor do Departamento de Arte Dramática, na área de Literatura Dramática, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

### RESUMO:

*No presente trabalho, procura-se identificar a manutenção da teatralidade na cena cinematográfica, sem negar sua autonomia, mesmo partindo-se de fundamentos opostos, a saber - impressão de realidade e ilusão de realidade; ilimitação do campo e delimitação da caixa cênica, para o cinema e para o teatro, respectivamente. O processo de desteatralização efetuado pelo cinema não impede o inter-relacionamento destas duas artes da representação. Para o exame da questão, são utilizados dois filmes brasileiros: **O Camelô da rua Larga**, 1958, direção de Eurides Ramos; **O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro**, 1968, direção de Glauber Rocha.*

### ABSTRACT:

*The present work aims at the identification of the maintenance of "theatricality" in the cinema scenario, without denying its autonomy, though departing from opposite fundamentals, that is - impression of reality and illusion of reality, ilimitation of the field and delimitation of the stage-box, for cinema and theater, respectively. The process of "de-theatralization" done by cinema does not prevent the inter-relationship of these two representative arts. To address this question, two Brazilian movies are taken in consideration: **O Camelô da rua Larga**, 1958, directed by Eurides Ramos; **O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro**, 1968, directed by Glauber Rocha.*

### PALAVRAS-CHAVE:

Teatro  
Cinema  
Espaço

### KEY WORDS:

Theater  
Cinema  
Space

Para localizar o problema das relações entre o teatro e o cinema, um pouco de história talvez ajude a entender as relações amigáveis, no início da história do cinema e, com o passar do tempo, tornando-se conflituosas.

No início, quando o cinema descobre os viés da ficção, pois os primeiros filmes dos irmãos Lumière são documentais, o teatro contribui para o seu desenvolvimento e para sua afirmação como arte, isto é, o seu reconhecimento como objeto que deve ser encarado com seriedade.

Nos documentários, identifica-se o princípio norteador da imagem fílmica: filmando o mundo, a **impressão** (joga-se com os dois sentidos da palavra - ato ou efeito de imprimir; ação dos objetos exteriores sobre os sentidos) de realidade orienta a sua percepção. O mundo, preexistente, desfila na tela - o que o espectador vê **realmente** existiu. O acontecido personifica-se fantasmaticamente. Há uma seqüência exemplar em **Les Carabiniers**, 1963, filme de Jean-Luc Godard, quando o personagem Michel-Ange assiste a um filme e tenta ver a continuação da imagem fora-de-campo. No filme visto pelo personagem, uma mulher tira a roupa e, quando fica nua, entra numa banheira. Michel-Ange levanta-se da cadeira.

*[...] Não conseguindo ver, de seu lugar, o que espera, Michel-Ange sai do seu lugar e dirige-se para a tela : sobe até a cena, cola-se à tela (a imagem se reflete sobre ele); salta no mesmo lugar, para se elevar acima da banheira e ver o interior. Não conseguindo, acaricia o rosto da mulher e, bruscamente, decide-se: saltará dentro da banheira. Para conse-*

*guir, segura-se na beirada da banheira, tenta se erguer... mas o pano da tela cai sobre ele, deixando aparecer uma parede cinza sobre a qual se distingue o banheiro. Michel-Ange, que tinha caído, reaparece, atordoado; vai e vem na frente do raio luminoso, sem compreender. Tela negra. (L'Avant scène - Cinéma, nº171/172, p.24)*

Com Meliès, oriundo do Teatro Robert Houdin, a representação dos  **fatos**  a serem filmados é empregada sistematicamente. O cinema não se limita a registrar o mundo, mas o cinema também encena o mundo. Para tal, Meliès vai se valer de recursos empregados no teatro: iluminação artificial, cenários, atores, figurinos, etc. A apropriação pelo cinema dos recursos teatrais é identificada, também, pela posição fixa da câmera, reproduzindo a visão privilegiada do espectador da platéia, determinando a frontalidade, característica da cena italiana.

O desenvolvimento da indústria cinematográfica e o aperfeiçoamento técnico possibilitam a produção de filmes longos, e mais uma vez o cinema volta-se para o teatro: os textos dramáticos são adaptados aos roteiros, dando maior respeitabilidade e buscando atrair um outro público, urbano e letrado, freqüentador das salas de teatro. Não se pode esquecer que o cinema, em seus primórdios, era uma atração exótica, onde a imagem confunde-se com o objeto (ver a seqüência de **Les Carabiniers**, citada anteriormente) exibido nas feiras, atraindo um público popular. Além de disputar o mesmo público, o cinema introduz uma novidade: a fragmentação do espaço e da narrativa - pelos deslocamentos

da câmera, com David Griffith, e pelas possibilidades de criação de significados da montagem, com Serguei Eisenstein, os dois com experiência no teatro. E não são poucos os homens de teatro que passaram e passam pelo cinema: Bergman, Visconti, Kazan, Chéreau, Fassbinder, para citar alguns.

Ao romper, definitivamente, com o princípio do documentário, o mundo que se vê projetado na tela é um mundo encenado e não mascara a sua encenação, mas a **impressão** de realidade ainda vigora, opondo-se à **ilusão** de realidade caracterizadora do teatro, oposição proposta por Bazin. O império da **impressão**, identifica-se, hoje, com os objetos e personagens criados pelo computador confundindo-se com os objetos e personagens **reais**, isto é, vividos por atores.

Conquistando sua autonomia, ainda que se encontre uma marca teatral na classificação dos gêneros de filmes: drama, comédia, comédia musical, etc., o cinema passa a negar a influência do teatro - o teatral, como adjetivo, é desqualificante, designando o caráter artificial, estático do filme. A teatralidade, no filme, denuncia o seu caráter não cinematográfico.

Acentuando a divisão, Benjamin, em **A Obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica**, aponta uma marca definidora e definitiva da obra cinematográfica - a reprodução. O filme é sempre o mesmo, a qualidade da projeção varia de sala para sala, dependendo da sua excelência e do suporte tecnológico, sem o qual a projeção e a recepção não se concretizam, mas o filme foi definitivamente realizado no passado. Enquanto no teatro, o espetáculo dura enquanto dura o espetáculo, impossibilitando a sua repro-

dução. Ou como diz Shakespeare em **A Tempestade**: *Somos feitos da matéria dos sonhos* (Fala de Próspero, Ato IV, Cena I), a volatilidade do sonho se aplica ao caráter efêmero da aparição em cena. Cada noite é única para a performance do ator e seu trabalho se desenvolve ao longo da temporada. O espetáculo, na sua essência, dispensa o aparato tecnológico: a voz e o corpo do ator e alguns elementos de cena bastam à representação. O acontecimento teatral se dá no encontro entre os atores, habitantes da cena, e os habitantes passageiros da sala.

Nos estudos teatrais, teatralidade possui um significado preciso: tudo o que caracteriza a representação teatral, em oposição ao texto escrito. Aplicando-se a noção ao cinema, não no sentido desqualificante, procurar-se-á examinar a integração de elementos teatrais ao filme, onde as marcas de teatralidade sejam constitutivas de um outro objeto que não a representação teatral, mas a representação fílmica, num processo de desteatralização.

A delimitação do espaço cênico se dá arquitetonicamente na tradicional divisão palco/platéia, há um espaço reservado à representação e há um espaço reservado à visão da representação. A representação acontece na cena, entendida como o espaço onde acontece a ficção. O espaço vazio, ou não, ocupado pelo ator instaura a cena teatral, tornando-o um espaço ficcional hermeticamente fechado, delimitado pela sua presença; é um recorte no espaço real, caracterizando-se como um espaço no espaço. Do rito passou-se ao teatro, a partir do momento em que se efetuou a divisão: celebrantes e espectadores. É sempre bom lembrar a origem da

palavra teatro- lugar de onde se vê. O olho do espectador, então, segue o ator se deslocando num espaço cortado do mundo real. O fora de cena existe enquanto remete à cena, caso contrário, é o nada, é a escuridão onde mergulha o ator ao sair da cena. A visão da cena abarca a totalidade do espaço ficcional, o olhar do espectador está voltado para a cena, à espera de que algo aconteça. Pirandello rompe com a visão total da cena transpondo os personagens para a platéia, a cena, então desloca-se para a platéia e o olhar do espectador volta-se para os atores que aí se localizam (*Seis personagens em busca de um autor, Esta noite se representa de improviso, Cada um a seu modo*). Em 1975, Ariane Mnouchkine, fragmenta e multiplica o espaço cênico em *L'Age d'or* e os espectadores se deslocam acompanhando os personagens em seus deslocamentos - os atos, se é que ainda podemos falar em atos, acontecem em diversos espaços da Cartoucherie, especialmente preparados para o desenrolar da ação. Em 1993, em Marseille, Armand Gatti monta, com atores não profissionais, [*Adam quoi?*], que se desenvolve em duas jornadas: a primeira iniciando às 13h30 até 1h, a segunda, às 17h e terminando à 1h, em sete lugares diferentes da periferia. A fragmentação e multiplicação propostas por Pirandello, radicalizam-se em Mnouchkine e Gatti, obrigando o espectador a deslocar-se espacialmente, na Cartoucherie, em Marseille. Mas, ao chegar nos espaços previamente preparados, o espectador abarca com um olhar a delimitação da cena e os atores também se limitam à ela.

No cinema, o campo, ou quadro, é o espaço registrado pela câmera, apresentando, portanto, a mesma delimitação da cena

teatral, mas a mobilidade da câmera, que fixa a imagem como se fosse o olho de um espectador que se movimenta, acompanhando o deslocamento da ação em seus múltiplos espaços, torna o fora de campo ilimitado. Seus deslocamentos, tanto do espectador quanto da câmera, não revelam os bastidores, pois o filme **não possui** bastidores, a não ser quando intencionalmente o filme quer revelar o seu espaço como um espaço ficcional, isto é, construído, como o faz Fellini, no final de *Casanova* (1976) e Jorge Furtado, no curta metragem *Sanduche* (2000). O próprio da cena cinematográfica é a impressão de realidade, já referida, então o continuum do mundo permite os deslocamentos **aleatórios** da câmera. O olho do espectador, ou a câmera, não ultrapassam, mesmo furtivamente, o quadro, mais um vez retoma-se a já citada seqüência de *Les Carabiniers*. O espaço ficcional do filme constrói-se paulatinamente ao longo da narração, pois sua construção é fundada no corte e na montagem, sua visão total não se dá de imediato, como na cena teatral. Sua visão global é resultado do imaginário do espectador, relacionando os dados fornecidos pela imagem.

A especificidade da cena teatral caracteriza-se pelos limites impostos pela área de atuação; no cinema, sua representação, vale dizer, a teatralidade, manifesta-se cinematograficamente quando, na imagem fílmica, identificam-se elementos que à ela nos remetem. Para examinar a questão da representação cinematográfica da cena teatral, foram escolhidos dois filmes, a saber: *O camelô da rua Larga*, 1958, direção de Eurides Ramos e *O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro*, 1968, direção de Glauber Rocha.

Em *O Camelô da rua Larga*, o espectador é representado como espectador - assiste a um espetáculo musical, seguindo o modelo dos filmes musicais americanos, onde a cena teatral é representada como cena teatral, efetuando, na maioria das vezes, uma pausa na narrativa, não funcionando nem como comentário, nem acrescentando novas situações (opondo-se à função das canções nos textos de Brecht). O teatro é dado como teatro, embora os recursos técnicos do cinema permitam a criação de um espaço/cena teatral imaginário, pois dificilmente correspondem às limitações da cena teatral, pela sua grandiosidade (o adjetivo é empregado no sentido de dimensão). Não é raro o espectador do filme esquecer que o número musical acontece nas limitações arquitetônicas da caixa de cena, pela multiplicidade e mobilidade do espaço representado. No caso de alguns filmes musicais americanos, a cena teatral, utilizada como ponto de partida, dá lugar à cena cinematográfica na criação do espaço imaginário pelas suas ilimitações. Passando, então, por um processo de reescritura, mascarando a sua teatralidade, ou, dizendo de outra forma, tornando a sua teatralidade cinematográfica. Geralmente, ao final do número, o espectador do filme é reintroduzido como espectador da cena teatral originária, quando se volta para a **realidade** da cena teatral, isto é, às limitações da caixa cênica.

Em *O Camelô da rua Larga*, a cena cinematográfica reproduz a mesma limitação da cena teatral ao registrar o número musical, seguindo o seguinte esquema: plano geral do espaço da boate, com os espectadores sentados às mesas, aguardando a apari-

ção do cantor; plano aproximado, ou primeiro plano, apresentando o cantor que inicia a canção; volta-se a um plano afastado, quando se tem a introdução dos dançarinos. A seqüência é filmada com cortes e mudanças de planos e não obedece sempre a mesma ordem. Ao final da canção, volta-se ao plano geral da boate, abarcando os espectadores que aplaudem.

O número musical de Eloína, *O que é que Copacabana tem*, de Vicente Paiva e Meira Guimarães, é um ensaio geral, portanto o espectador do filme tem o privilégio de ser levado aos bastidores do teatro. Como a noiva do camelô trabalha no teatro como costureira, os bastidores estão presentes na trama, desteatralizando o teatro ao integrar na trama o elemento ausente da cena teatral. A temática da preparação de um espetáculo musical será recorrente nas chanchadas. Os outros três números obedecem ao registro tradicional.

O filme pertence ao gênero chanchada, comédia popular com números musicais, que se desenvolve na história do cinema brasileiro no período áureo do rádio e de seus programas de auditório (dos anos trinta aos sessenta), o teatro, então, é identificado com a casa noturna - uma boate, possibilitando ao espectador do filme freqüentar um espaço, geralmente, reservado à elite. A televisão, neste período, ainda não era acessível à maioria da população, o cinema dá corpo às vozes e permite a experiência da cena teatral, justificando, assim, o seu não mascaramento. Não se observa, portanto, uma reescritura da cena teatral. O processo de desteatralização identificado na temática, anula-se no registro dos números musicais.

Se a análise fosse estendida às seqüências na pensão, no escritório e nos bastidores da boate, a teatralidade também se manifestaria na organização do espaço: são seqüências de interior, onde a profundidade de campo, seguidamente encontra-se bloqueada por paredes, obrigando aos atores uma atuação frontal. Mesmo sem ostentar a teatralidade, a cena teatral perpassa a cena cinematográfica.

**O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro** integra o movimento do Cinema Novo, que, na história do cinema brasileiro, agrega cineastas nos anos sessenta (entre eles, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade), à procura de um cinema nacional.

O filme se propõe baseado na lenda de São Jorge matando o Dragão e apresenta-se também entremeado de canções, à capela, servindo como diálogos de algumas situações, lembrando **Les Parapluies de Cherbourg**, 1964, de Jacques Demy. Os atores não são cantores, a não ser Odete Lara, Laura, mulher do Coronel Horácio, que teve algumas experiências paralelas como cantora. As canções não são apresentadas em sua totalidade, encontrando-se integradas à narrativa. Perdem, portanto, a característica de números musicais, mas conferem à cena uma teatralidade integrada ao universo proposto pelo filme: não se está no domínio de um registro realista, apesar de estar ancorado na realidade brasileira subdesenvolvida, o sertão nordestino, onde o mal é identificado com o coronel, dono das terras, e o Santo guerreiro, o bem, do lado dos pobres. Há um cantador em off, acompanha-

do de viola, funcionando como um narrador/comentador da ação, suas canções não remetem diretamente às situações do filme, pois narram a perseguição e morte de Lampião.

A canção de Coirana ferido (o cangaceiro que é morto por Antônio das Mortes) inicia com um plano americano, Coirana canta ladeado por Antônio e a Santa, câmera fixa; passando para um primeiro plano, Coirana, agora ladeado por Antônio, canta olhando para a câmera, ainda fixa, o fundo da imagem bloqueado pela encosta da montanha. A canção em off prolonga-se sobre um primeiro plano da Santa de perfil, câmera fixa, em outro espaço. Volta para o espaço inicial, agora em plano geral, câmera fixa, em plongée - Coirana deitado; o Guerreiro sentado; Antônio, em pé, aproximando-se do ferido; o professor, junto dele, cobre-o com uma manta e a Santa caminhando em direção a ele. Inicialmente, a câmera fixa remete à frontalidade e à delimitação da cena teatral, prolongando-se no primeiro plano com Coirana dirigindo-se à câmera/espectador. No desenvolvimento da seqüência, concretiza-se o processo de reescritura. No emprego do corte e da montagem, a canção, que poderia ser um número musical à semelhança dos descritos no filme de Eurides Ramos, passa ao estatuto de uma representação cinematográfica da cena teatral.

O filme, como já referido, é baseado na lenda, observando-se, então, ao longo da narrativa, diversas seqüências que permitem afirmar que o filme constrói um mundo imaginário a partir da encenação da lenda diretamente relacionada com a situação vivida pelo povoado. Sua invasão se dá pelo bando de cangaceiros, seguidos por beatos, em forma de procissão (entoam cantos e dançam, a câ-

mera os segue desordenadamente), nas calçadas alguns habitantes observam. Em plano geral, câmera fixa, com os habitantes ao fundo, olhando a cena, os personagens passam pelo campo. Em plano americano, Coirana ao centro, ladeado pela Santa e pelo Guerreiro, fala dirigindo-se à camera fixa, ao fundo alguns espectadores. Coirana afirma que um dia voltará, em nome do povo, para acabar com a fome. A câmera fixa reproduz a visão frontal do espectador, observando-se uma teatralidade invertida. Coirana, dirigindo-se à câmera, os espectadores/personagens, ao fundo, vêem-no de costas. A frontalidade é para o espectador do filme, que se vê refletido na imagem e possui uma visão privilegiada da ficção, pois vê o que o seu reflexo não vê. Tem-se, então, as duas visões: a dos personagens, que assistem a uma cena teatral dos primórdios do teatro e a visão do espectador do filme.

O duelo entre Antônio e Coirana se dá em praça pública, em forma de dança, com os habitantes sentados, em círculo. Os duelantes se movimentam ao ritmo de uma canção entoada pelo povo. Na seqüência do duelo, os espectadores, ao fundo, observam a cena onde acontece a ação, a câmera é fixa, fazendo leves correções laterais para acompanhar a movimentação dos duelantes. É um plano seqüência, pois é filmado, aparentemente, em continuidade e o espectador do filme vê o que os espectadores/personagens vêem.

Encerrando a seqüência, entra em campo o rosto de Antônio em primeiro plano, olhando para a câmera, com o rosto contraído, que não corresponde ao rosto de um vitorioso, como se interpelasse o espectador do filme. Mais uma vez efetua-se a divisão entre o espectador de um espetáculo ancestral, os personagens, e o espectador do filme. A teatralidade do duelo é manifesta, adequando-se à encenação da lenda proposta pelo filme e determinando a estética não realista escolhida pelo diretor. Recusando a transparência, o mundo, as coisas, não são vistos como portadores de um pré-significado, mas o significado apresenta-se como uma construção. O mundo ficcionalizado não significa naturalmente, passa a ter um significado a partir do recorte. Enfatizando-se o recorte, no caso a teatralidade, leva-se o espectador à construção de um pensamento, de uma idéia. A naturalização conduz a uma percepção **distraída** (W. Benjamin fala em recepção distraída, em oposição ao recolhimento do conhecedor frente à obra), onde o significado é previamente conhecido, levando o espectador a uma atitude passiva frente à obra.

Optando pela encenação cinematográfica de uma encenação ancestral, Glauber Rocha mergulha nas raízes brasileiras, buscando um modelo de encenação cinematográfica que fuja do modelo de cinema dominante, imposto pelo cinema americano, por exemplo.

## REFEFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

*L'Avant scène* - Cinéma- Spécial Godard. Nº171-172. Juillet-Sep., 1976.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Les Editions du Cerf, 1993.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

*O Cinema no século*. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

*Cinéma et théâtralité*. Sous la direction de Christine Hamon-Sirejols et alii. Lyon, Université Lumière/Cahiers du Gritec/Aléas Editeur, 1994.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

HELBO, André. *L'Adaptation*: Du théâtre au cinéma. Paris: Armand Colin, 1997.

MAILLOT, Pierre. *L'Écriture cinématographique*. Paris: Méridien Klincksieck, 1989.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*: Dramaturgia, estética, semiologia. Barcelona: Ediciones Paidós, 1983.

*Pour un Cinéma comparé*: Influences et répétitions. Sous la direction de Jacques Aumont. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique. Paris: Cinémathèque française-Musée du cinéma, 1996.

*Théâtre et cinéma*. Textes inédits. 4 Rencontres cinématographiques-Studio 43, Dunkerque. 1990.

*Le Théâtre à l'écran*. Dirigé par René Prédal. CinémAction, Nº. 93, 1999.

*Le Théâtre dans le cinéma*. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique. Paris: Cinémathèque française- Musée du cinéma, Hiver, 1992-93.

*Le Théâtre dans le théâtre. Le cinéma dans le cinéma*. Textes réunis et présentés par Frank Wilhelm. Centre d'études et de recherches francophones du Centre Universitaire de Luxembourg; Lansman Editeur, 1998.

Sobre os diretores dos filmes examinados:

RAMOS, Eurides. (1906/1986). Além de diretor, também foi produtor, sendo fundador da Cinelândia Filmes. Dirigiu alguns dramas, dentre eles *Escrava Isaura*, 1949, adaptação de um romance de Bernardo Guimarães, lançando Cyl Farney, como galã, e Fada Santoro, como estrela. Nas décadas de 50 e 60, passa para a comédia popular, conhecidas com o nome genérico de chanchadas, filmes onde os números musicais são destaque. Alguns de seus filmes: *Angu de carço*, 1955; *Na Corda bamba*, 1958; *Cala a boca Etelvina*, 1958; *Sonhando com milhões*, 1962, da peça de Abílio Pereira de Almeida - *Em Moeda corrente do país*.

ROCHA, Glauber. (1939/1981). Foi um dos mentores do movimento do Cinema-Novo, não só dirigindo filmes, mas também com seus escritos teóricos. Seu primeiro longa-metragem tem forte parentesco com o realismo, *Barravento* (1960/1961), mas seus filmes posteriores apresentam tendências alegóricas, sem nunca perder de vista a realidade brasileira subdesenvolvida, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963), *Terra em transe* (1963), *A Idade da Terra* (1978/1980). No período de exílio (1970/1976), filma na África *O Leão das sete cabeças* (1970), na Espanha, *Cabeças cortadas* (1970), e realiza alguns filmes para a televisão italiana.