

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANAMARIA SOBRAL COSTA

AS DUAS CABEÇAS DE ALEXANDRE:
Cinema e Teatro em dissonância

Recife
2017

ANAMARIA SOBRAL COSTA

**AS DUAS CABEÇAS DE ALEXANDRE:
Cinema e Teatro em dissonância**

Tese apresentada à Universidade Federal
de Pernambuco como parte dos
requisitos para obtenção do título de
Doutora em Comunicação Social

Área de concentração: Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Paulo Carneiro da
Cunha Filho

Recife
2017

C837d Sobral Costa, Anamaria
As duas cabeças de Alexandre: cinema e teatro em dissonância /
Anamaria Sobral Costa. – Recife, 2017.
248 f.: il., fig.

Orientador: Paulo Carneiro da Cunha Filho.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.

Inclui referências.

1. Cinema. 2. Teatro. 3. Teatralidade. 4. Cinematividade. 5.
Dissonância. I. Cunha Filho, Paulo Carneiro da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-224)

ANAMARIA SOBRAL COSTA

AS DUAS CABEÇAS DE ALEXANDRE: Cinema e Teatro em dissonância

Tese apresentada à Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Comunicação Social

Aprovado em: 12/09/2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Thiago Soares (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Mota Reis (Examinador externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dra. Renata Pimentel Teixeira (Examinadora externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Aos meus pais, :
Rosilda Inácio de Sobral (*In Memoriam*)
Jaime de Melo Costa (*In Memoriam*),
Memória gravada na pele.

Dedico

AGRADECIMENTOS:

Ao meu filho Miguel, minha maior alegria;
A Ricardo, pelo companheirismo, pelo afeto e pela paciência com a minha impaciência.
Aos meus irmãos, Jaime, Paulo e Tute, pela parceria e ajuda em todos os momentos.
Aos meus sobrinhos, Ana Beatriz, Caio, Heitor, Mateus, Dora e Guita, por fazerem a vida melhor,
A Dona Valderez, pela ajuda durante as minhas lidas com esta tese; A Tiane, pelos serviços de irmã, pelas Referências etc.; e a Mainá, mesmo de longe;
A Stella Telles (pelas leituras, pela casa, pelas conversas preciosas, por sua inteligência e sabedoria);
A Marcos Galindo que abriu a casa, o escritório e os ouvidos com tanta afetividade;
Ao meu orientador Paulo, por ter topado participar disto aqui, por seu amor ao cinema e por lidar com tudo com tanta calma;
A Rodrigo Carreiro, que me ajudou tantas vezes, com enorme generosidade e salvadoras indicações de autores. Agradeço extensivamente a “Bobó”, que me mostrava formigas e desenhava na minha agenda;
A Luís Reis, pela disposição em me ouvir, pelas leituras atentas e críticas e pelo seu amor ao teatro,
Aos professores, funcionários e colegas do PPGCOM.
A minha companheira de orientação Bárbara Gollner que eu gostaria que estivesse por aqui agora (*In Memoriam*) ;
A Paulo Leonardo por trazer uns exemplos que me fizeram pensar;
A Sérgio Godoy, amigo e orientador de dissonâncias;
A Camilla e Pedro, Rakuel e Barbosa, Dori e Julien, Renata e Felipe, Aline e Denilson, pelos convites feitos a Miguel, enquanto eu estava entre Alexandres;
A minha queridíssima amiga Mariângela Galvão, por ser minha grande amiga;
Ao meu amigo de fé, Quiercles Santana, pelo entusiasmo, pelos ouvidos, pelos cafés;
Aos meus queridíssimos alunos do Curso de Interpretação para Teatro do SESC. (Santo Amaro, Turmas 2013 e 2016 (Bissextos); Piedade, turmas 2014 e 2017);
Aos meus colegas, professores e parceiros nos Cursos de Interpretação para Teatro e, especialmente, ao meu querido Rodrigo Cunha (Dupla).
A Diogo, pelo Sumário e pelo entretenimento de filho;
À toda a minha família e aos amigos

RESUMO

Comumente descritos como opostos, ou como irmãos e rivais, o cinema e o teatro apresentam uma história cheia de conflitos e desconfianças mútuas. Na busca pela especificidade das formas – uma tônica do modernismo – um panorama disjuntivo foi se criando, a ponto de uma forma ser vista como espelho inverso da outra. Certas falas, pensamentos e práticas parecem mostrar que esse antagonismo dura até hoje, quando tanto se fala em dissolução de fronteiras. Baseada na ideia de que a proximidade entre cinema e teatro (que frequentemente fazem uso de elementos em comum: texto, encenação, luz, cenário, figurino, atores etc.) gera uma espécie de tensão identitária, a tese investiga alguns dos argumentos normalmente usados para demarcar cinema e teatro em campos opostos: o teatro é uma expressão baseada no verbal? O cinema é a dança das imagens? O teatro é o lugar da perspectiva fixa enquanto o cinema é o lugar da perspectiva móvel? O cinema está vocacionado às estéticas do real enquanto o teatro se afirma preferencialmente enquanto construção? O trabalho propõe a metáfora da dissonância para interpretar algumas possibilidades e potencialidades de conjunção entre as duas formas, na qual a distinção não é vista como oposição. A dissonância é proposta como estética de uma convivência que, mesmo sendo áspera (e por isso mesmo), pode produzir formas potentes que desafiam os lugares comuns do cinema e do teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Teatro. Teatralidade. Cinematividade. Dissonância.

ABSTRACT

Usually described as opposites, or as brothers and rivals, cinema and theater have a history full of conflicts and mutual mistrust. In the search of the specificity of the forms, which is an issue of modernism, a disjunctive panorama has been created until the point in which one form is perceived as the opposite reflection of the other. Some claims, thoughts and practices seem to show that this antagonism lasts until today, even though so much is said about borders dissolution. Based on the idea that the proximity between cinema and theater (that frequently make use of common elements such as text, staging, lights, set, costume, actors etc.) creates some kind of identity tension, this thesis investigates some of the arguments generally used to demarcate cinema and theater in opposite sides: is theater an expression based on verb? Is cinema the dance of the images? Is theater the place of static perspective while cinema is the place of the mobile perspective? Is cinema inclined to the aesthetics of real while theater affirms itself as a construction? This thesis proposes the metaphor of dissonance in order to interpret some possibilities and potentialities of conjunction between these two forms, in which the distinction is not seen as an opposition. The dissonance is proposed as aesthetic of a coexistence that, despite being rough (and hence it), can produce powerful forms that challenge the commonplaces of cinema and theater.

KEY-WORDS: Cinema. Theatre. Theatricality. Cinemactivity. Dissonance.

RESUMÉE

Communément décrits comme des opposés ou comme frères et rivaux, le cinéma et le théâtre présentent une histoire pleine de conflits et de soupçons mutuels. Dans la quête de la spécificité des formes - un dessein du modernisme - un panorama dissociable est créé, à tel point qu'une forme pouvait être considérée comme le miroir opposé de l'autre. Certains discours, pensées et pratiques semblent montrer que cet antagonisme dure jusqu'à aujourd'hui, alors qu'on parle tant de la dissolution des frontières. Selon l'idée habituelle que la proximité entre le cinéma et le théâtre (qui utilisent souvent des éléments communs : texte, mise en scène, lumière, décor, costumes, acteurs, etc.) génère une sorte de tension d'identité, cette thèse étudie certains des arguments utilisés pour démarquer le cinéma et le théâtre : le théâtre est une expression basée sur le discours verbal ? Le cinéma est la danse des images ? Le théâtre est le lieu de la perspective fixe alors que le cinéma est le lieu de la perspective mobile ; Le cinéma est orienté vers l'esthétique du réel alors que le théâtre s'affirme préférentiellement comme une construction ? Ce travail propose la métaphore de la dissonance pour interpréter certaines possibilités et potentialités de conjonction entre les deux formes, dans laquelle la distinction n'est pas considérée comme une opposition. Cette dissonance est proposée comme l'esthétique d'une coexistence qui, même si brutale (et justement pour cette raison), peut produire des formes puissantes qui défient les lieux communs du cinéma et du théâtre.

MOTS CLEFS : Cinéma. Théâtre. Théâtralité. Cinemactivité. Dissonance.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	10
2	PRÓLOGO OU PANORAMA DE UMA DISJUNÇÃO	25
3	O MITO DAS ESPECIFICIDADES: MODERNISMO E (ANTI) TEATRALIDADES	32
3.1	Demasiadamente humano	36
3.2	Virtuosamente maquínico	41
3.3	O crime da lesa-especificidade ou O teatro como entre-espço	48
4	CINEMA E TEATRO: MITO E MATÉRIA DAS IDENTIDADES	65
4.1	Dos riscos do tempo no Teatro	71
4.2	Do passado modelado e presente: O cinema	83
4.3	Dos tempos impuros das identidades	97
5	O VERBO É TEATRAL E O CINEMA É A DANÇA DAS IMAGENS? A PRETEXTO DO TEATRO FILMADO	104
5.1	O verbo é teatral?	107
5.2	O cinema é a dança das imagens?	119
5.3	Verbo e Verbo-Imagem: um imaginário copulativo	138
	ENTRE CAPÍTULOS E ENTRE FORMAS	146
6	DAS PERFORMANCES DO REAL NO CINEMA E NO TEATRO	171
6.1	A disjunção na via da Realidade	176
6.2	Imagens e Performances do Real	202
6.3	Uma síntese complexa	211
7	A DISSONÂNCIA COMO ESTÉTICA DE CONVIVÊNCIA	217
	REFERÊNCIAS	232
	REFÊNCIAS DE ESPETÁCULOS	241
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	244

1 APRESENTAÇÃO

Numa noite do início do século XX Serguei Eisenstein observa duas cabeças de cera expostas na vitrine de um museu. Elas representam Alexandre, o Grande, aos 25 e aos 40 anos (dois tempos num mesmo espaço), e despertam um estranhamento em Eisenstein, que tece uma analogia entre os Alexandres, o teatro e o cinema: “sustentei que a existência do teatro ao lado do cinema era igualmente absurda, porque o cinema era na realidade a idade adulta do teatro” (2002, p. 172). Anos depois, descrevendo essa experiência, o cineasta atribui a sua ideia de que o cinema superava todas as outras artes a um arroubo de juventude.

A imagem criada por Eisenstein desses Alexandres não descolou da minha cabeça durante o tempo de pesquisa e de criação deste trabalho. Mesmo sendo revista por ele como “um arroubo”, ela parecia condensar uma série de estranhamentos e tensões mais ou menos latentes quando pomos teatro e cinema frente a frente, como na vitrine do museu. Mas que estranhamentos seriam esses? Entendo que a proximidade entre as duas formas (que se evidencia a partir do momento em que o cinema percebe sua vocação ficcional), interseccionadas pelo uso de elementos como encenação, texto, atores, iluminação, figurinos e cenografia, cria uma espécie de zona de tensão.

De fato, o estudo da história do cinema e do teatro em relação parece comprovar essa ideia, mostrando uma série de conflitos históricos e desconfianças mútuas. Esta pesquisa surge de uma inquietação perante falas, comportamentos e pensamentos que expressam tais desconfianças, categorizando o cinema e o teatro como expressões antagônicas, a despeito das inúmeras experiências de hibridação e/ou de trocas e influências mais ou menos explícitas. Partindo da observação empírica e passando aos debates, às leituras e às apreciações de filmes e de espetáculos de teatro surgiu a ideia de que o encapsulamento de determinadas experiências históricas – seccionadas e repetidas como mitos fundadores de identidades – fomenta ainda hoje, a ideia de duas formas de expressão antitéticas. Por um lado, o registro de determinados teatros é visto como exemplo do que seria o teatro como um todo (exagerado, verborrágico, em perspectiva fixa etc.), sendo a ideia mesma de teatro frequentemente rejeitada por parte dos criadores/pensadores de cinema. Por outro lado, o aspecto industrial do cinema, e a acusação de ser mero entretenimento, em contraposição à seriedade/humanidade da arte teatral também foram/são professados por parte de alguns criadores de teatro. Mas por que, apesar das inúmeras e distintas maneiras de lidar com as ideias do que

supostamente é (ou deixa de ser) teatro e do que seria (ou deixaria de ser) cinema, presentes ao longo da história, esse antagonismo ainda ecoa (segundo pretendo demonstrar)? E, sobretudo, por que certos clichês permanecem mesmo entre alguns pesquisadores e pensadores dessas formas de expressão (ultrapassando os lugares comuns)? Que fundamentos os sustentam?

Para que se entenda em que perspectiva essas questões foram se formulando, faço um recuo, esclarecendo, como se diz na pesquisa acadêmica, “o meu lugar de fala”. Boa parte da minha experiência como atriz e, posteriormente, professora e encenadora, foi desenvolvida no teatro. Ao longo desse tempo vieram também experiências pontuais no cinema: como atriz, produtora de elenco, diretora de produção, assistente de arte e diretora de interpretação, sendo essa última uma experiência bem recente (2016). No trânsito entre esses meios surpreenderam-me inúmeras atitudes e circunstâncias que evidenciavam certo estranhamento entre as formas-teatro e as formas-cinema. Nesta apresentação, busco iniciar a reflexão sobre o tema com base em relatos de cenas e de falas que presenciei/ouvi no meu cotidiano e que, justamente por parecerem muito presentes, instigaram a busca de uma compreensão mais ampla do problema.

No início da década de 1990, muito antes da formalização desta pesquisa, chamaram-me a atenção pessoas vestindo uma camiseta onde se lia: “Vá ao teatro!” e, na parte de trás: “mas não me chame¹”. As camisetas parodiavam uma campanha anterior que buscava incentivar o público a ir ao teatro. Na época, surpreendeu-me – além da declarada antiteatralidade – o fato de que, dentre as pessoas que vi com a camiseta, boa parte era de cinéfilos. Anos depois, ouvi um comentário de um colega (cinéfilo), em que este dizia que “o problema do teatro é que tem gente lá”. O mesmo comentário, eu ouviria várias outras vezes, praticamente com as mesmas palavras, e percebi que se tratava de algo como um bordão/uma máxima.

Em 2013, o dramaturgo e professor de teatro Luís Reis defende o caráter e a importância desse aspecto público do teatro (o mesmo que o referido comentário ironiza), com o texto *Vá ao cinema, mas não me chame*. Reis comenta o caso da referida campanha, denunciando que, por trás de algumas máximas antiteatrais, encontra-se uma atitude comodista de “não correr riscos” nem “trabalhar como cocriador de nenhum acontecimento artístico”. A polêmica em torno da questão serve de introdução às frequentes dicotomias associadas quando se trata de pensar o teatro e o

¹De acordo com o professor Luís Reis, a campanha teve início na década de 1980, no Rio de Janeiro e foi encabeçada pelo grupo do programa de TV: Casseta & Planeta Urgente!

cinema em relação. No caso da contracampanha, a rejeição a uma forma de expressão como um todo, e não a esta ou aquela peça/espetáculo especificamente pareceu-me curiosa, já que nunca ouvira algo parecido em relação às outras artes. O fato de que essa rejeição parecia ganhar ênfase quando se trata do olhar do cinema sobre o teatro era, a meu ver, particularmente inquietante já que, pensava eu, as duas formas de expressão pareciam ter muito em comum: o hábito de contar histórias (mais ou menos ficcionais); de lidar com textos/roteiros; de trabalhar com atores, com figurinos, cenários, música, luz; e de serem artes temporais (que se desenvolvem ao longo do tempo, como a música). Depois, descobri que essas questões eram tão antigas quanto a história do cinema, e que as semelhanças “ilusórias” entre as duas formas de expressão, como diz André Bazin (1991, p.83), apenas aumentavam a tensão/a rivalidade entre os imaginários das formas-teatro e das formas-cinema.

Falas em *blogs*, discussões informais ou mesmo entrevistas contendo comparações por disjunção apontam o quanto de estranhamento está contido entre os meios teatral e cinematográfico. As comparações parecem sempre vir com uma adversativa, como na música *Gerânio*, na qual Marisa Monte diz da sua personagem: “Vai ao teatro, *mas* prefere cinema, sabe espantar o tédio” (grifo meu). Ou na peça *A house in Asia*, na qual um personagem – que imita um *cowboy* de faroeste americano – responde a outro – que está preocupado com o modo como um filme aborda um acontecimento real: “Um filme é apenas um filme. Se você quer fazer algo sério devia ir para o teatro, procurar um desses encenadores modernos, contemporâneos [...]. Se quer ser um perdedor².” O comentário revela uma autoironia da peça, a qual trabalha com estereótipos, transformando-os em imagem e texto e emoldurando-os para apreciação e reflexão do público. De certo modo, talvez seja algo parecido o objetivo desta tese.

Cenas, falas e experiências se acumulam reforçando a ideia de que o cinema e o teatro, principalmente quando tratados em relação, são abordados em uma perspectiva dual e disjuntiva – talvez como um hábito adquirido para dissipar a “ilusão” das semelhanças. Um rito repetido para reforçar identidades, no qual, afirmar uma, implica negar a outra: como torcedores de times rivais ou partidários do cordão azul ou do encarnado. Mas haverá algo na materialidade do que quer que venha a ser teatro que seja de fato tão díspar do que quer que venha a ser cinema e *vice-versa*? Trata-se de experiências não apenas distintas, mas também opostas? O desejo de sair das

²O espetáculo do grupo catalão Agrupación Señor Serrano se apresentou no Recife nos dias 14 e 15 de janeiro de 2016, dentro da programação do 22º Janeiro de Grandes Espetáculos. A citação é de memória.

impressões e de entender como e por que essas formas artísticas foram sendo desenhadas historicamente como antípodas, formalizou-se como projeto de tese.

Em 2013, cursando o primeiro ano do doutorado, a palavra *dissonância* não saía da minha cabeça, e me parecia útil para entender o contexto conflituoso das relações entre teatro e cinema. Na música, a dissonância remete ao “encontro de duas notas que não se enquadram na harmonia convencional” (ISAACS; MARTIN, 1985, p.104). Quanto menor é o intervalo entre duas notas, segundo a teoria da música tonal, maior a dissonância do acorde que as contêm. Essa ideia de uma proximidade áspera parecia-me esclarecedora para compreensão do problema. Mas não estava claro, então, se e de que forma ela poderia contribuir para a discussão. A dissonância ficou latente.

No mesmo ano, uma amiga, Mariângela Galvão, que é produtora de cinema³ comenta: “vou fazer um *casting* amanhã com uma diretora que não pode nem ouvir a palavra teatral”. Ao que comentei: “é sobre isso que trata a minha pesquisa”; e ela: “na verdade, todo diretor (de cinema) que eu conheço não pode ouvir a palavra teatral”. O comentário me interessou porque parecia dar forma a hábitos, julgamentos e a tal dissonância/estranhamento que a meu ver careciam de uma discussão consequente.

Abro um parêntese para lembrar que o adjetivo teatral referindo-se a algo exagerado, artificial e artificioso ultrapassa em muito o âmbito das formas artísticas, sendo de uso corriqueiro na linguagem cotidiana. No próprio teatro essa abordagem pejorativa tem lugar baseada em uma variante do termo. Quando se quer dizer que algo é exagerado, convencional ou mesmo de uma escola considerada antiga de encenação e/ou de interpretação se diz que o espetáculo/ator é muito “teatrão”. Por outro lado, a ideia de cinema, aparentemente, só é usada ‘em negativo’ quando há alguma referência a um aspecto comercial, a partir do qual a obra em questão é categorizada como “pipoca”. Mesmo assim, tal uso me parece pouco comum dentro do teatro, sendo mais usado pelo próprio cinema para criticar, rotular ou simplesmente indicar algumas de suas vertentes. No teatro, quando o objetivo é desfazer de uma determinada obra, por comparação com outro meio – empurrando algo que incomoda para o domínio do outro – o jargão diz que tal espetáculo é muito “televisivo” ou que aquela peça parece “novela”⁴.

No prisma do cinema, o teatral se torna ainda mais pejorativo que no uso

³Mariângela Galvão trabalha há 20 anos como produtora de cinema na cidade de Lausanne, na Suíça.

⁴As relações do teatro e do cinema com a televisão suscitam questões que me parecem bastante pertinentes à esta discussão. No entanto, pela dificuldade de abarcar mais um imenso conjunto como o das formas televisivas, tais questões ficam de fora desta tese, sendo apenas eventualmente mencionadas.

comum, surgindo frequentemente como antítese do que se quer da estética de modo geral e da interpretação do ator de modo específico. Tal ojeriza bate com as queixas, comuns entre atores, de que os profissionais vinculados ao cinema raramente frequentam as peças locais, desconhecendo mesmo os atores de seu contexto cultural, a menos que estes componham o elenco de outros filmes. Razão para outra queixa corrente: a de que os elencos de boa parte dos filmes costumam girar em torno dos mesmos nomes⁵. Já os diretores de cinema reclamam que muitos atores não compreendem as necessidades de interpretação do meio, o que resultaria na indesejada *overacting*.

Como corpo em trânsito entre formas artísticas, o ator frequentemente será visto como portador de uma teatralidade indesejada e composta por gestos largos, expressão facial carregada, voz impostada e excesso de fala. Por isso, muitos cineastas trabalharão com “não atores” (atores não profissionais escolhidos por suas semelhanças com ‘a personagem’), em busca de uma estética livre dessa teatralidade⁶ (como a diretora citada acima). Ante essa demanda, os cursos de interpretação para cinema se multiplicam, visando os atores desejosos de uma oportunidade no *ecrã*. Em tais cursos, repete-se a necessidade de uma interpretação específica, em torno das palavras: minimalismo e naturalismo. Livros como *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema* (Maurício Cardoso, 2014) e *Como parar de atuar* (Harold Guskin, 2014) ganham espaço nas prateleiras. Tudo em busca de uma interpretação que não pareça ser o que é.

A ânsia por uma interpretação transparente ou mesmo a busca por uma não interpretação (ideia do não artifício) conjugam uma antiga cantilena que remonta a Platão e à busca pela verdade no mundo das ideias em oposição ao fingimento do *hypokratis*, modo como era conhecido o ator na Grécia antiga. De certa maneira, essa vertente parece encontrar no cinema (ou em certo mito/narrativa do cinema) um suporte privilegiado, capaz de realizar, em filmes, essas ‘verdades antiteatrais’ (a questão será abordada mais adiante).

No âmbito do teatro os preconceitos se cristalizam em perspectivas que afirmam que se alguém quer provar que é ator precisa subir ao palco. Ter uma trajetória no cinema e na televisão não seria suficiente se esse ator não se põe à prova do partilhar

⁵A escalção dos mesmos nomes (é importante que se diga) não se deve apenas ao desconhecimento de outros atores, mas também a algumas estratégias comerciais de filmes que preferem apostar em profissionais já testados e aprovados pelo mercado.

⁶No Brasil, essa desconfiança em relação ao ator e mesmo a despreparação /a falta de interesse no que se refere à interpretação, abriu espaço à figura do preparador de elenco.

um mesmo espaço-tempo com o público. Em uma espécie de máxima do apresentador Faustão, que afirma que “quem sabe faz ao vivo”⁷, muito se falou de um suposto fracasso da atriz Glória Pires no teatro, insinuando que ela não seria uma atriz completa, a despeito do sucesso de crítica por seus trabalhos em novelas e filmes.

Mas, volto à pergunta: há realmente nas materialidades do cinema e do teatro algo que justifique esses antagonismos? Assistir a um espetáculo de cinema é uma experiência sensorialmente díspar (e não apenas distinta) daquela que propicia um espetáculo de teatro de um modo geral? Em que medida, certo imaginário (dissonante?) entre o cinema e o teatro ecoa experiências passadas, generalizando-as e tornando pouco permeáveis as trocas possíveis entre as duas formas de expressão?

A busca pela especificidade de cada forma artística, espécie de tônica do modernismo histórico – fim do século XIX e primeiras décadas do século XX – explica parcialmente a afirmação das identidades por distinção. O processo de afirmação identitária nas artes certamente vaza a cerca dos movimentos ou das periodizações da história, sobrevivendo e se reconfigurando em outros tempos, em outros ‘movimentos’ que afirmam, concluem e pensam o teatro e o cinema como intrinsecamente duais (como se se tratasse de uma realidade dada). Tais procedimentos e ideias não se restringiram ao modernismo e continuam a ser frequentes ainda hoje.

Em meados de 2014, durante uma aula da disciplina Análise fílmica, ministrada pelo professor Rodrigo Carreiro⁸, surgiu outro fato. Um colega afirma que não gostara de um determinado filme de David Mammet porque aquele tinha palavra demais. Ele completa a observação dizendo que, talvez, no teatro, a obra se realizasse melhor. Imediatamente pergunto: por quê? E percebo que ele se surpreende com o questionamento. A fala dele não parecia conter um juízo de valor, nem a intenção de atribuir o pior ou o melhor ao teatro ou ao cinema. Ela simplesmente manifestava a percepção de que o teatro supostamente é uma expressão centrada na palavra, enquanto do cinema, o que se espera é que tenha a imagem como núcleo.

A ideia se condensa em uma máxima, frequentemente posta em cursos de roteiro, de que, no cinema, a história deve ser contada a partir das imagens e, se essas imagens não dão conta dos aspectos fundamentais do filme, você não tem nas mãos um roteiro 'de cinema'. “Show, don’t tell”, afirmaria John Ford ou ao menos se atribui a ele

⁷ O apresentador Fausto Silva apresenta desde 1989 o programa de auditório Domingão do Faustão que é veiculado pela Rede Globo de Televisão.

⁸ Dentro da Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco.

essa afirmação. Mas seria isso uma prerrogativa específica do cinema? Na *Arte poética*, Aristóteles já distinguia o teatro como a arte que mostra homens em ação, diferente da epopeia, cujo foco é a narrativa.

Por outro lado, o pensamento de que a palavra é uma prerrogativa do teatro é defendido também por algumas pessoas do meio teatral. No entanto, desde os fins do século XIX, o teatro intentou livrar-se do domínio do texto, buscando afirmar-se como uma arte independente da literatura. Além disso, as formas de teatro tradicionais do Japão, da China, da Índia, o teatro medieval europeu, o teatro da crueldade de Antonin Artaud (para citar apenas algumas) têm na imagem e nas sonoridades (nem sempre expressas em palavras) aspectos fundamentais de suas estéticas. Mas, apesar desses teatros e dos ditos teatros moderno e contemporâneo/pós-dramático, aparentemente boa parte do(s) cinema(s), continua(m) a conectar a palavra (ou uma quantidade entendida como 'demasiada' da palavra) ao teatro/à teatralidade. Comento isso, em uma conversa informal, com a professora de linguística Stella Telles, questionando, “por que o verbo é sempre ligado ao teatro, para muitos teóricos do cinema, se ele é um domínio da literatura”? Ao que ela responde: “O verbo não é um domínio da literatura, o verbo é um domínio do humano” (2015).

A afirmação pode parecer óbvia, mas foi iluminadora uma vez que, para além dos domínios, dos contornos e dos conceitos a partir dos quais moldamos as formas de expressão, lidamos, afinal de contas, com um material simbólico muito mais vasto, no qual, a separação entre palavra e imagem não faz o menor sentido. E não era uma separação que me parecia arbitrária e sem sentido que me incomodava tanto no que chamo de “mito dos antagonismos” entre o cinema e o teatro? Não era eu mesma quem estava, agora, erigindo uma cerca rígida demais no que se refere ao domínio do verbo/da palavra?

A reflexão e a constatação dos lugares comuns do que é/não é teatro e cinema levaram-me ao conceito de “imaginário”, conforme trabalhado pelo antropólogo Gilbert Durand, como um contingente de imagens, de mitos e de símbolos que ativa e é ativado por cada elemento que o constitui, sendo, ao mesmo tempo, constituído por ele. Evidentemente, o imaginário é constantemente reconfigurado pela experiência histórica. Dessa forma, surge a ideia de que é em um recorte de falas e de imagens – de mitos e de ritos da história da arte – que está o campo de estudos desta pesquisa. Circunstâncias e falas que repetem os antagonismos entre o cinema e o teatro narram o mito das especificidades e apontam pistas de como e por que os imaginários do que é cinema e

do que é teatro foram se desenhando de modo antitético.

Da necessidade de entender um pouco mais sobre essas cercas e sobre o quanto elas têm e não têm razão de existir; de pensar a respeito de que valores elas nos dizem e contra o que elas pretendem nos defender (no que se refere à relação teatro-cinema), desenvolveu-se esta pesquisa, cujo objetivo não é dar respostas a título de criar definições de que é ou pode ser teatro/cinema, mas problematizar ideias/termos vinculados ao teatro (teatral/teatralidade) e ao cinema (cinematográfico/cinematograficidade/cinematividade), os quais, por vezes, parecem limitar o espectro das múltiplas formas-cinema e formas-teatro, criando fronteiras e antagonismos que ainda me parecem pouco discutidos. Não que haja aqui a pretensão de abolir essas fronteiras, mas simplesmente apontar que o material que as demarca talvez seja mais sutil do que pensamos: situa-se no nosso imaginário e naquilo que pretendemos (im)pertinente ao teatro e/ou ao cinema.

Na linguagem cotidiana é comum falar/ouvir expressões como, "Fulano é tão teatral", ou "aquele pôr do sol estava cinematográfico". Do mesmo modo, é possível dizer que determinada música soa teatral ou que um texto ou um romance assemelham-se a um filme que se desenrola na mente do leitor. Tais usos desses termos são um indício – o lugar-comum é um indício – de que as ideias de teatral e de cinematográfico extrapolam o suporte-teatro e o suporte-cinema, funcionando e muitas vezes alimentando uma espécie de imaginário mais ou menos especializado. Tal imaginário, no sentido em que o aborda Durand, de museu de imagens e de repertório sensível de um indivíduo ou de uma cultura, passa a funcionar como um tipo de perspectiva, constantemente alimentada por relatos e imagens de que se pensa ser cinema e de que se imagina por teatro. Relatos e imagens que ressaltam os antagonismos entre cinema e teatro alimentariam, assim, a sensação de que quanto mais teatro menos cinema e, por vezes, quanto mais cinema, menos teatro. É como se o teatral e o cinematográfico fossem plasmados não apenas como radicalmente distintos, mas também como opostos e fadados a fruições completamente diversas.

No entanto, não me parece que exista um conjunto de regras apriorísticas à linguagem do cinema e outro conjunto apriorístico ao teatro, que sustente boa parte das proferidas oposições. Entendo que muitas dessas regras/características, costumeiramente tidas como naturais aos meios (a meu ver), não se sustentam ou precisam ser bastante relativizadas. Dentre elas: 1- a ideia de que o verbo é um componente central do teatro enquanto no cinema ele seria (ou deveria ser)

necessariamente um acessório; 2- a imagem do teatro como o lugar da perspectiva fixa, confinado em uma caixa, enquanto o cinema se exerceria plenamente a partir do movimento da câmera; 3- o conceito de que o cinema é um meio vocacionado ao ‘real’ ao passo que o teatro estaria vocacionado a algo oposto, ‘o teatral’; 4- a perspectiva de que a interpretação no cinema é minimalista/naturalista, ao passo que no teatro haveria necessariamente uma interpretação de gesto mais largo.

Entendo que tais atribuições tidas por vezes como óbvias fazem parte de um repertório de experiências/olhares/imaginários do que entendemos como os procedimentos (im)próprios ao cinema e/ou ao teatro. No entanto, no processo de criação a obra surge da fricção entre esse imaginário e o(s) meio(s) (com todas as variáveis que interferem nesse processo) a partir do(s) qual(is) a obra se materializa. As distinções, a meu ver, seriam mais substantivas do que adjetivas. Isso quer dizer que filmes e espetáculos teatrais são o que são por conta de suas materialidades distintas (e não por características que lhes são atribuídas): o cinema como projeção audiovisual de imagens e sons montados ou compostos previamente ao momento de sua exibição (perspectiva que será tensionada a partir da ideia do *Live Cinema*); o teatro como *performance*/acontecimento/obra que se exerce no mesmo tempo e espaço em que é apreciada(o) (demarcação tensionada pelo chamado teatro virtual). Por si só, essa distinção parece mais do que suficiente para que as duas formas acessem sensorialidades distintas; possuam contornos visíveis e sejam reconhecidas como autônomas. Isso não quer dizer, entretanto, que possamos reduzir a arte e o conhecimento do cinema às mídias nas quais os filmes se inserem; tampouco se trata de afirmar que o teatro se realiza estritamente no espaço entre o corpo dos atores que se dão à cena e no corpo do público que a percebe. Uma série de conexões entre autores, criadores, realizadores, espectadores, críticos e pensadores atuam como vetores no grande conjunto dos cinemas e dos teatros, muitas vezes, conferindo-lhes atributos que por vezes se confundem com a ideia da coisa em si. Atributos esses que, no caso do teatro e do cinema, parecem se localizar em campos opostos.

O objetivo desta tese é refletir sobre as parcialidades, contingências históricas e estéticas, consistências e inconsistências de algumas proferidas disjunções entre o cinema e o teatro. A hipótese levantada é que as proximidades entre as duas formas de expressão sustentam uma espécie de tensão identitária: dessas tensões/medos de ser invadido pelo país vizinho que fizeram erguer a muralha da China, o muro de Berlim e cogitam o levantamento de um paredão que separe o México dos Estados Unidos da

América. Quando domina o sentimento de preservação e a busca por uma identidade estável, distinta e bem demarcada, os estranhamentos entre o cinema e o teatro atingem seus ápices. Quando, no entanto, essa identidade pretende testar seus limites, colocando-se à prova, buscando novos contornos e afirmando-se mais pelo movimento do que pela fixidez, o teatro e o cinema se buscam e se frequentam, enxergando no outro uma alteridade capaz de gerar novas configurações. O outro não ameaça, antes, configura-se como oportunidade de conhecimento e de experiência.

Para investigar tal hipótese da tensão por vizinhança e discutir esses movimentos disjuntivos e/ou conjuntivos entre cinema e teatro, será necessário abordar também procedimentos que fogem às perspectivas dualistas, operando nas possíveis intersecções entre os meios. Seriam obras (filmes e espetáculos) que frequentemente põem em xeque algumas das características tidas como próprias a cada meio.

Questões afluentes alimentam o problema central (refletir sobre as tensões identitárias entre o teatro e o cinema), dentre elas: como e por que, quando relacionado ao cinema, o teatro é tantas vezes visto como um elemento a ser evitado (uma impureza)? Que teatro/teatralidade(s) supostamente representa(m) o espelho inverso do cinema? Que cinema(s) se afirma(m) como negação do teatro? Como o teatro se torna, perante certo imaginário cultural, como o lugar das convenções, das interpretações exageradas, do ponto de vista fixo; do confinamento na caixa cênica, da centralidade e do excesso da palavra? Em que medida e em quais circunstâncias, o teatro também enxerga o cinema como uma ameaça? As experiências de hibridismo (*live cinema*, os usos da projeção audiovisual questionando o status da presença ao vivo do ator e mesmo o teatro virtual) apontam uma terceira via da representação em movimento ou apontam novas configurações de um devir teatro e de um devir cinema? Algo permanece como núcleo identitário dessas formas?

É possível que muitas das perguntas acima permaneçam em suspenso ao final deste trabalho, funcionando aqui mais como impulsionadoras do percurso, do que como realidades a serem verificadas e/ou demonstradas. Isso se torna até provável se considerarmos que a vastidão do campo, que se configura e reconfigura a cada novo autor, criador ou obra estudada, constitui um dos maiores desafios desta pesquisa, a qual não tem e nem poderia ter a pretensão de cobrir todas as nuances da(s) questão(ões). Parece-me necessário lembrar que os recortes aqui propostos – a partir do qual serão discutidos alguns filmes, peças, fatos, procedimentos, ideias e conceitos de pensadores e realizadores que desenharam e desenharam um imaginário mais ou menos conflituoso

entre o teatro e o cinema – é ínfimo diante das incomensuráveis possibilidades do cinema e do teatro. Além disso, tais recortes não podem ser mais nem menos do que arbitrários: fragmentos de uma história espelhada escolhidos na expectativa de que sirvam para, quem sabe, rediscutir e repensar a história do cinema e do teatro em relação. Trata-se, em última instância, de uma dança panorâmica impulsionada pela reflexão em torno desses meios.

No espectro teórico, o desejo de ver as formas-teatro e as formas-cinema em uma perspectiva menos disjuntiva, questionando o modo esquemático e dual frequentemente empregado para relacioná-las, leva a tese a dialogar com a teoria da complexidade, que busca abordar seus objetos em caráter sistêmico. Edgar Morin é um desses nomes que propõem um olhar pela via da interconexão entre os saberes, os objetos e os seres, que será acionado nesta pesquisa. Ainda nesse âmbito, o pensamento do sociólogo alemão Niklas Luhmann, propondo o mundo como “um continuum de operações, que se fragmenta no momento em que se introduzem cortes artificiais [...]”, contribui para discutir as segmentações entre o teatro e o cinema (2011, p.76).

O aqui frequentemente solicitado conceito de imaginário impõe um diálogo com alguns dos seus pensadores, sobretudo com o antropólogo Gilbert Durand. Entendo que o instrumental propiciado pelo conceito ajuda a desenvolver uma perspectiva múltipla e complexa que me parece necessária à abordagem do mundo simbólico acessado pelo teatro e pelo cinema.

Para pensar as questões relativas à imagem, o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman e sua abordagem de um tempo não cronológico – que se complexifica ante sobrevivências de determinadas formas que tornam os presentes temporais “um novelo móvel” de outros tempos – constitui uma importante referência deste trabalho. Também no âmbito da imagem, será solicitado o pensamento do filósofo Gilles Deleuze, sobretudo em sua obra *Imagem-Tempo*. Deleuze também presta sua contribuição no que tange o pensamento sobre as identidades e as formas.

Além disso, obviamente será necessário dialogar com um escopo de pensadores e criadores do cinema (Jacques Aumont, Jacques Rancière, Serguei Eisenstein, Robert Bresson, André Bazin, David Bordwell, Marcel Martin, Christian Metz, Orson Welles, Alain Resnais, Jacques Rivette, Lars Von Trier, Ismail Xavier, entre outros); e de teatro (Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Constantin Stanislávski, Martin Püchner, Patrice Pavis, Sílvia Fernandes, Josette Féral, Beatrice Picon-Vallin, Denis Guénoun, Jorge Dubatti). Cito, ainda, o trabalho de pesquisadores que se dedicaram em alguma

medida a pensar as inter-relações entre o teatro e o cinema, como Susan Sontag, os franceses Claudine Amiard-Chevrel, Marguerite Chabrol, Tiphaine Karsenti, Jacques Aumont, e as brasileiras Gabriela Monteiro e Gabriela Fregoneis.

Na metodologia as leituras e análises de teorias e críticas pertinentes ao tema, bem como a análise de filmes e de peças selecionados, são os meios usados para interpretar as dinâmicas e complexidades da relação entre o cinema e o teatro, bem como a pertinência/impertinência de enxergá-los como formas em tensão.

O percurso de investigação/tese pretende abordar essas questões/problemas, agrupando-os nos seguintes capítulos: 1 APRESENTAÇÃO; 2 PRÓLOGO ou PANORAMA DE UMA DISJUNÇÃO; 3 O MITO DAS ESPECIFICIDADES: MODERNISMO E (ANTI) TEATRALIDADES; 4 CINEMA E TEATRO: MITO E MATÉRIA DAS IDENTIDADES; 5 O VERBO É TEATRAL E O CINEMA É A DANÇA DAS IMAGENS? A PRETEXTO DO TEATRO FILMADO; ENTRE CAPÍTULOS E ENTRE FORMAS; 6 DAS PERFORMANCES DO REAL NO CINEMA E NO TEATRO; e 7 A DISSONÂNCIA COMO ESTÉTICA DE CONVIVÊNCIA.

A esta apresentação sucede um prólogo cujo foco é contextualizar parcialmente a história da relação cinema e teatro, refletindo e questionando como, nas narrativas das "duas artes da representação em movimento" (CHABROL; KARSENTI, 2013, p. 11), estas foram vistas como opostas. Não se trata de criar um levantamento exaustivo de casos/obras ou do emprego de conceitos: seria impossível pinçar cada citação de críticos e/ou criadores do cinema em relação ao teatro/ao cinema, com vistas a um diagnóstico de como foram/são pensadas as interconexões entre essas formas de expressão. O campo é vasto e proteiforme, pois vai mudar e se reconfigurar a cada novo autor, filme ou peça estudados, impossibilitando um mapeamento completo. Trata-se portanto de um rápido "panorama de uma disjunção". Em seguida, a questão do "mito das especificidades", que se discute aqui como espécie de tônica do modernismo, é abordada com base em perspectivas declaradamente antiteatrais, como as dos filósofos alemães Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin e as do crítico de arte norte-americano Michael Fried. A ideia é criar uma espécie de constelação teórica que frequentemente associa o teatro aos valores do convencionalismo, do exagero e do exibicionismo (NIETZSCHE, 2005); do culto e da imperfectibilidade (BENJAMIN, 1987) e de um espaço de indefinição que transfere o valor da obra para o público, ameaçando, de algum modo às fronteiras das especificidades, dentro das quais, segundo Fried, a arte

atinge seus valores máximos.

Recortando um ponto que vejo como nodal a essa história espelhada, o capítulo quatro (CINEMA E TEATRO: MITO E MATÉRIA DAS IDENTIDADES) investiga o que as teorias do cinema e do teatro entendem como as especificidades dos seus meios. Quais as convergências e divergências em torno dos eixos constituintes das identidades cinema e das identidades teatro? Existem características comumente associadas, mas que não são necessariamente intrínsecas aos meios (como pretendo discutir a respeito das oposições verbo vs imagem; teatralidade vs minimalismo – sobretudo no que se refere à interpretação; perspectiva estática vs perspectiva móvel? No decorrer dessa discussão trago o problema do teatro filmado (capítulo cinco), desde o surgimento do *film d'art* (no período do cinema mudo), até as polêmicas e reações após o surgimento do cinema sonoro. Aqui, a busca pelas singularidades tanto no teatro como no cinema transformarão o teatro filmado em uma espécie de ferida ou estigma que ainda se projeta, segundo entendo, nas relações entre o teatro e o cinema. A frequente associação do teatro a uma forma de representação estruturada no verbo, ao passo que o cinema se afirmaria como uma espécie de dança das imagens é discutida e questionada como forma de um raciocínio esquemático, que me parece simplificar as múltiplas configurações do teatro e do cinema.

Dando continuidade à reflexão, “ENTRE CAPÍTULOS E ENTRE FORMAS” discute alguns casos de hibridação, pensando algumas possibilidades de potência em torno das conjunções entre cinema e teatro. Em “DAS PERFORMANCES DO REAL NO CINEMA E NO TEATRO” são discutidos os modos como o cinema e o teatro se afirmaram e se opuseram a partir das imagens do real, refletindo como a impressão de realidade e a ‘impressão de teatralidade’ foram vistas como efeitos causados pelo cinema e/ou pelo teatro. O conceito de *performance* bem como o modo de pensar a realidade na perspectiva da teoria da complexidade são trazidos à discussão, para pensar a problemática separação entre realidade e ficção, e entre realidade e teatralidade. Ao capítulo acrescento uma espécie de epílogo que levanta alguns tópicos a respeito da questão do ator como corpo anfíbio entre a realidade e a teatralidade.

Nas considerações finais “A dissonância como estética de convivência”, as frentes abertas nos capítulos anteriores são revisitadas na tentativa de responder à questão sobre as pertinências e impertinências do teatro e do cinema como espelho inverso um do outro. A hipótese de que as tensões entre as duas formas surgem da proximidade traz de volta o conceito de dissonância, para pensar o teatro e o cinema

como formas que não precisam erguer muros defensores de suas identidades para se manterem autônomas. Mesmo que soe uma aspereza, uma tensão que vem de uma história repleta de momentos conflitantes e mesmo das singularidades de cada forma, a busca da alteridade (muitas vezes tida como ameaçadora) pode ser uma via fértil, plasmadora de novas-velhas formas de ser teatro e cinema.

O PRAZER DO DIFÍCIL

O prazer do difícil tem secado
A seiva em minhas veias. A alegria
Espontânea se foi. O fogo esfria
No coração. Algo mantém cerceado
Meu potro, como se o divino passo
Já não lembrasse o Olimpo, a asa, o espaço,
Sob o chicote, trêmulo, prostrado,
E carregasse pedras. Diabos levem
As peças de teatro que se escrevem
Com cinquenta montagens e cenários,
O mundo de patifes e de otários,
E a guerra cotidiana com seu gado,
Afazer de teatro, afã de gente,
Juro que antes que a aurora se apresente
Eu descubro a cancela e abro o cadeado.

W.B. Yeats, trad. Augusto de Campos, 1987

2 PRÓLOGO OU PANORAMA DE UMA DISJUNÇÃO

“O filme patinhava numa rançosa teatralidade” (EISENSTEIN, 2002, p. 24); “o teatro é um falso amigo; suas semelhanças ilusórias com o cinema [...] o lançavam num barranco de todas as facilidades” (BAZIN, 1991, p. 83); “o casamento do teatro com o cinema só pode levar à morte de ambos”; “o terrível hábito do teatro” (BRESSION, 1975); “o cúmulo da teatralidade” (BORDWELL, 2013, p.13). Frases e expressões como essas poderiam formar um álbum de recortes do teatro 'filmado' pelo cinema em seus piores ângulos, ou, parafraseando Bresson, em seu terrível hábito. E esse álbum poderia ser estendido indefinidamente, dada à quantidade de material e de pensadores que viram/veem na teatralidade uma espécie de ameaça à plena realização do cinema como arte. Mas que teatralidade ou que teatro(s) é/são esse(s) que supostamente representa(m) o espelho inverso do cinema? E que cinema(s) é/são esse(s) que se afirma(m) a partir da negação deste 'teatro'? Esse modo disjuntivo sobrevive ainda hoje, após décadas de elogio à hibridação?

Do outro lado do espelho, também é possível recortar perspectivas preconceituosas e redutoras em relação ao cinema por parte de criadores e pensadores do teatro. Mas boa parte delas parece se concentrar nos primórdios do cinematógrafo, quando muitos disseram que o produto desse invento jamais poderia ser visto como arte. Exemplo dessa perspectiva seria a do ator e diretor Sacha Guitry – “especialista das posições reacionárias corajosamente assumidas”, e que entendia, de acordo com Jacques Aumont, que “a pretensão do cinema em imitar o teatro é insustentável” uma vez que o espetáculo cinematográfico não teria, segundo Guitry, nem espírito nem técnica (AUMONT, 2011, p. 17).

Opiniões como as de Guitry (1885-1957) e parte dos preconceitos do teatro em relação ao cinema aparentemente foram se dissolvendo à medida em que este se afirma como arte autônoma, capaz de ir além de um mero entretenimento para as massas. Ainda nos anos de 1920, o encenador alemão Erwin Piscator (1893-1963) passa a usar projeções de filmes em seus espetáculos teatrais, objetivando colocar a realidade sociopolítica no lugar das histórias de ficção e trabalhando com o cinema em seu aspecto documental. De certo modo, em consonância com os objetivos estéticos e sociais de Piscator, o também alemão Bertolt Brecht será um expoente no uso das imagens audiovisuais no teatro, provocando alterações nas configurações de tempo e de espaço dos espetáculos e, sobretudo, na noção de presença, conceito que parece ser uma das últimas fronteiras na definição mesma do que é teatro.

Atualmente, com as possibilidades ofertadas pelas tecnologias digitais – o teatro se utiliza largamente de imagens projetadas em movimento, combinando-as àquelas produzidas no mesmo espaço e tempo de fruição dos espectadores e gerando, assim, inúmeros produtos híbridos que desafiam os conceitos bem demarcados, com territórios estrategicamente separados em nome das especificidades. De acordo com Sílvia Fernandes, atualmente as formas artísticas passam por uma espécie de crise identitária:

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema, uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda das fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante (2011, p.11).

Antes mesmo (e durante) essa crise que resulta em “indefinição epistemológica”, o cinema apresentou/apresenta um sem número de cineastas consagrados como Federico Fellini, Glauber Rocha, Orson Welles, Lars Von Trier, Roman Polanski, Alain Resnais, Jacques Rivette, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Peter Greenway e muitos outros que se contaminaram conscientemente de 'teatralidades', blasfemando, de certo modo, contra um mito/narrativa (modernista) fundador(a) de uma pureza cinematográfica. Um mito que surge alimentado por um contexto histórico e estético que entende que é na especificidade de cada expressão artística que está seu caráter mais ‘genuíno’, questão que será discutida adiante (ver capítulo três).

Falar em contaminação, intercâmbio e mesmo de hibridação entre duas formas de expressão/dois sistemas de arte pode parecer óbvio e até uma condição *sine qua non* de tudo o que está vivo e se comunica. No entanto, a despeito dos inúmeros intercâmbios entre o cinema e o teatro, o coro do antagonismo – sobretudo, aparentemente, do cinema em relação ao teatro soa não apenas em *blogs*, *sites* e conversas informais, mas também na reflexão de estudiosos do cinema. Cito, como exemplo, o professor da Universidade de Chicago, Robert Bird. No artigo *Meio e Intimidade*, de 2013, Bird faz uma crítica ao cineasta russo Alexandr Sokúrov, dizendo que a obra do mesmo sofre de um “anacronismo estético autoconsciente” e que, ligando esse anacronismo a um lamento pelo império, no caso do filme *Arca Russa*, Sokúrov “arrisca-se a ser considerado como um mero retrógrado, que se utiliza do cinema apenas por conveniência”. Bird completa seu raciocínio sugerindo que “as recentes incursões de Sokúrov pelo teatro, festivais públicos e ópera sugerem que ele bem pode entender a performance ao vivo como um meio mais adequado à sua utopia nostálgica” (2013, p. 220).

A afirmação é inquietante e suscita perguntas como: qual a relação da *performance* ao vivo do teatro, por exemplo, com uma utopia nostálgica? Por que uma utopia nostálgica seria inadequada aos meios cinematográficos? Parece-me surpreendente que uma forma de expressão, já que Bird fala em anacronismo, seja associada por si mesma à nostalgia e a uma perspectiva retrógrada do mundo e da arte. Mais curiosa ainda me parece a ideia de que formas de expressão que se desenvolvem no presente (o teatro, a ópera) sejam associadas ao passado e que uma forma de expressão que plasma imagens e sons 'passados' no momento de sua fruição seja inadequado às utopias nostálgicas (o cinema).

Bird não aprofunda ou justifica sua associação, julgando talvez que a analogia seja óbvia, uma vez que o cinema é frequentemente associado à modernidade na História posterior à revolução industrial; ao passo que o teatro (a ópera não é objeto desta pesquisa) é conhecido por confundir-se com a própria história humana. A fala do autor reage ao "pouco apreço" que Alexandr Sokúrov teria pelo cinema, quando o cineasta afirma que este deveria reportar-se aos cânones da pintura "porque não existem outros" (Sokúrov Apud BIRD, 2013, p. 219).

A pergunta aqui é: perspectivas como as de Robert Bird (motivadas por uma espécie defesa do cinema?) podem ser lidas como uma demonstração de que os antagonismos históricos entre o cinema e o teatro ecoam ainda hoje – quando as ideias de hibridação e de problematização das fronteiras tornaram-se quase uma constante do discurso acadêmico, e são uma prática frequente das artes contemporâneas? É curioso observar que não é a pintura que o autor de *Meio e Intimidade* associará à suposta utopia nostálgica de Sokúrov, embora tenha sido ela que o cineasta elege como lugar do cânone. É inevitável, então, perguntar por que as artes da *performance* ao vivo são escolhidas como polo de oposição entre 'o velho e o novo'?

O caso serve como introdução ao tema sobre a atualidade e/ou inatualidade da querela entre o cinema e o teatro. A imagem talvez soe teatral demais, mas tem sua razão de ser quando se trata de discutir se existe uma espécie de imaginário cultural que estabelece um fosso ao redor de uma 'cinematividade' a ser defendida, razão pela qual essa cinematividade será buscada, muitas vezes, como uma antítese da ideia de teatralidade (e aqui não me refiro mais estritamente ao artigo de Bird).

A história do cinema é contada como a história de sua emancipação dos modelos teatrais, de acordo com Susan Sontag (1933-2004). *Film and Theatre* – ensaio escrito em 1966 pela autora americana – descreve bem parte da história dessa relação,

pontuando que, na busca por escapar das 'impurezas da teatralidade', o cinema se esforça para sair da “frontalidade teatral”, dos “cenários teatrais” e da “atuação teatral”, teoricamente composta por gestos estilizados e exagerados (1966, p. 24). Sontag considera esse tipo de visão muito simplista. No entanto, esta perspectiva aparentemente continua sendo uma espécie de lugar comum, gerando dicotomias que opõem o teatro ao cinema. A afirmação da autora reforça questões citadas na apresentação: por que, quando relacionado ao cinema, o teatro, de modo genérico, foi e é tantas vezes visto como um elemento a ser evitado? Ou melhor: perante que cinema(s) o teatro assume um caráter de impureza? Sob quais perspectivas o teatro é visto como o lugar das convenções, das interpretações exageradas, do ponto de vista fixo, do confinamento na caixa cênica, da centralidade e/ou do excesso de palavra? Será o teatro uma forma de expressão necessariamente exagerada (*over*), convencional, verborrágica e confinada em uma caixa? É possível atribuir essas características ao teatro como quem afirma a essência de uma forma de expressão?

Fugindo do teatro como lugar do falso, do exagerado, do artificial, do confinamento espacial, da perspectiva estática em plano geral e da fala excessiva e impostada estão os cinemas (e também os teatros⁹) que tentam se plasmar em torno das ideias do verdadeiro, do sutil, do real, das perspectivas móveis de espaços abertos, construídas em planos e/ou sequências – muitas vezes sem palavras, nos quais o som explora ruídos do ambiente ficcional e /ou uma trilha musical. A imagem é tida como elemento preponderante, razão pela qual o som é muitas vezes tratado como elemento de segunda categoria (5 O VERBO É TEATRAL E O CINEMA É A DANÇA DAS IMAGENS? A PRETEXTO DO TEATRO FILMADO).

O surgimento do cinema como invento/instrumento capaz de captar a realidade em movimento constitui um ponto importante, a partir do qual este será atacado e/ou defendido, conforme a perspectiva adotada. A vertente pró-cinema está atrelada à visão que exalta as máquinas como símbolos do progresso técnico e que veem no meio cinematográfico a superação de todas as outras artes (Eisenstein, Benjamin). Outra nuance dessa vertente é a que entende que o olho mecânico do cinema ou do cinematógrafo, como defende Robert Bresson, pode mostrar o mundo com um mínimo de deformação, tornando-se um valioso aliado na busca pela verdade.

De outro lado, para se precaver dessa concorrência, o teatro se baseia na

⁹ A antiteatralidade presente no próprio teatro será discutida em *Modernismo e (anti) teatralidades*.

dicotomia entre o original e as cópias, de acordo com Denis Guénoun. No lugar da verdade do cinematógrafo, a verdade estaria na presença ao vivo do ator perante o público, naquilo que não pode ser captado e reproduzido pela câmera (Idem). Algumas perspectivas demarcatórias no teatro chegam a se tornar “essencialistas”, segundo Patrice Pavis, e tendem a rechaçar o uso de tecnologias no palco e a negar a ideia do teatro como mídia:

[...] quando se faz referência ao teatro e às mídias, sugere-se, implicitamente, não apenas que o teatro não é uma mídia e que ele precede e domina estas últimas, mas, sobretudo, que as mídias técnicas, as tecnologias novas ou antigas (vídeo, filme, projeção de imagens) “invadem” o espaço inviolável da representação, ela própria limitada ao desempenho do ator, até a escuta do texto. Esse desprezo, essa atitude de defensiva, testemunham uma concepção essencialista do teatro, tal como, por exemplo, a de Grotóvski, Kantor, Brook ou Mnouchkine¹⁰ (2010, p. 174).

Não deixa de ser curioso notar como a verdade torna-se aqui um conceito que se busca, ora na objetividade do cinematógrafo em detrimento das “impurezas teatrais” que aparentemente maquiariam o mundo, impedindo que o espectador tivesse contato com este como ele supostamente é; ora na presença ao vivo do ator perante uma plateia em uma busca dos aspectos que não podem ser captados pela câmera. Ao que poderíamos perguntar *o que* não pode ser captado pela câmera? Seria “o estar aí da coisa” (GUÉNOUN) do ator que nos pode olhar de volta, assim como nós o olhamos? Uma troca invisível de energia entre atores e público? E, ainda, o que seria mostrar o mundo como ele é? Excluir a ideia/aparência/o efeito do artifício? Buscar meios (atores, luz, texto) que pareçam reais? Curiosamente, esta última foi uma tônica do teatro que se pretendeu realista, na virada do século XIX para o século XX. Um teatro que intentou criar no espectador a sensação de que este olhava a vida pelo buraco da fechadura, como a testemunhar fatos da ‘vida’ de ‘personagens reais’. Tal teatro buscava uma interpretação mais orgânica e menos estilizada. Um de seus principais representantes, o ator, diretor e professor Constantin Stanislávski (1863-1938) afirma que “O que faz *desesperar* no teatro é o teatro” (SARRAZAC, 2013).

De modo análogo, Robert Bresson atribui à ideia de cinema aquilo que ele via como empecilho à linguagem do cinematógrafo, atribuindo ao primeiro o conceito de teatro fotografado:

O teatro fotografado, o cinema, requer que o encarregado da encenação, o diretor, faça os atores representarem a comédia e fotografe esses atores

¹⁰Os nomes citados surgem no cenário teatral na segunda metade do século XX.

representando a comédia; para em seguida montar as imagens. Teatro bastardo ao qual falta aquilo que faz o teatro: presença material de atores vivos, ação direta do público sobre os atores (1979, p.13).

Bresson e Stanislávski são citados aqui como dois criadores que buscaram cortar em seus próprios meios/práticas o que lhes parecia impertinente e atravancador ao desenvolvimento/renovação do cinema e do teatro respectivamente. No caso de Bresson, o chamado ‘cinema’ é um mero registro (reprodução) do teatro, enquanto o ‘cinematógrafo’ seria um meio para a criação. Em Stanislávski, há uma ânsia por se livrar de um teatro que lhe parecia antigo, empolado, estilizado e teatral demais.

Ambos argumentaram em prol de uma verdade, buscada de modos e em suportes distintos, mas que, segundo pretendo demonstrar, aponta que as buscas entre as formas-cinema e as formas-teatro são muitas vezes análogas, não operando necessariamente por disjunção, a despeito do fantasma do enfraquecimento de um meio em função do outro. De fato, esta pesquisa se pauta na ideia de que muitas das características e dos modos ditos específicos do teatro ou do cinema são de fato escolhas (mais ou menos conscientes), contingências impostas pelo processo e pela vida mesma, e ideias de arte que fomentam essas escolhas. São agentes de criação – indivíduos compostos por valores complexos, ideias, histórias e experiências – em diálogo com um suporte, com as materialidades nas quais uma obra passa a se constituir.

No entanto, se não há um modo ou método a priori de criar teatros e cinemas, a ideia de que há especificidades (frequentemente baseadas em oposições no caso do cinema e do teatro) tem grande impacto no fazer e no pensar teatro e cinema. Por isso, valores, ideias e experiências ligados à busca pela especificidade de cada forma de expressão – tida como uma espécie de tônica do modernismo, talvez, de modo análogo ao que as pessoas procuram uma identidade dentro da qual se reconheçam – impõe e prioriza a demarcação dos campos, buscando uma relativa autonomia de cada forma artística em relação às demais. É óbvio que no cinema, “sétima arte”, essa busca é intensificada pela condição mesma de algo que surge sob o epíteto do novo/moderno, e que, portanto, precisa se distinguir para se estabelecer. Some-se a isso, o fato de que, para acontecer, o cinema necessita de um dispositivo maquínico sem o qual seria impossível a sua realização. O vínculo com a modernidade na História permeia sua narrativa, seus processos de demarcação identitária e as reivindicações para que fosse visto como forma de arte.

A questão do moderno e também do modernismo como movimento das artes margeia a discussão e insere outra: o sentimento e as ideias de rejeição ao teatro/à

teatralidade como forças atuantes na perspectiva modernista. No livro *Stage fright: Modernism, Anti-theatricality and Drama*, Martin Püchner examina a questão, buscando os contextos que fortaleceram um antiteatralismo que não ficou restrito a uma forma de expressão artística, constituindo-se inclusive como uma demanda do próprio teatro. A pesquisa de Püchner me parece importante no sentido em que ela torna a discussão mais ampla, buscando entender as razões/os contextos/os valores que fundamentam esse antiteatralismo. De acordo com o autor:

[...] a tentativa de desfazer ou exorcizar o antiteatralismo obscurece o fato de que a suspeita pelo teatro desempenha um papel constitutivo no período do modernismo, especialmente no teatro e no drama modernistas. Ao contrário de simplesmente desconsiderar a crítica modernista ao teatro como sendo preconceito infundado, cegueira ou ideologia, devemos, porém, perguntar o porquê de ser uma tradição substancial dentro do modernismo achar-se necessário definir a si mesmo em contrariedade com o teatro. (2013, p. 14).

O antiteatralismo e os seus porquês serão discutidos em relação à busca modernista pela singularidade das artes, tendo em vista as reverberações desse contexto dentro das relações entre as formas-teatro e as formas-cinema e a construção de antagonismos entre ambas. Para tanto, recorto circunstâncias e pensamentos que ajudem a contextualizar o problema e a entender como certas perspectivas, muitas vezes tidas como inerentes e mesmo definidoras das formas-cinema e das formas-teatro, aparentemente continuam a moldar olhares e imaginários, balizando práticas artísticas, pensamentos, teorias e mesmo a apreciação de obras produzidas a partir do suporte teatral, cinematográfico e até mesmo fora dele.

Insisto na imagem da pesquisa como fotofragmento, para reforçar a ideia de uma história contada com base em registros que são ínfimos, se comparados aos conjuntos de onde vêm: como palavras de um texto, ou uma foto/fotograma/desenho de um filme/de uma peça: são pequenos ossos de um bicho/história infinitamente maior.

As fotos seguintes foram reunidas em torno da busca de cada arte ou expressão por algo que lhe fosse específico. Necessidade que, conforme mencionado acima, talvez tenha sido ainda mais premente ao cinema, o qual, no princípio do século XX, despontava como novo fenômeno. Ora, o foco é um aspecto específico, uma circunstância, um criador; ora toma-se distância para produzir um ângulo mais aberto das questões.

3 O MITO DAS ESPECIFICIDADES: MODERNISMO E (ANTI)TEATRALIDADES

“A arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição de teatro”
Michael Fried, 2002, p.142

A busca e a rejeição da teatralidade são melhores compreendidas se pensarmos que a virada do século XIX para o século XX é um período em que as diversas formas de expressão partem em busca daquilo que lhes é singular, específico e supostamente capaz de lhes definir como forma distinta das demais. Ou seja, para se demarcar enquanto campo singular, cada forma de expressão precisava ter algo que lhe fosse próprio e lhe diferenciasse das demais, princípio que valia tanto para as novas mídias – que necessitavam literalmente 'mostrar a que vieram' – quanto às velhas – para as quais era fundamental mostrar que não seriam ultrapassadas pelos ascendentes valores da modernidade.

Exemplo de embate do velho com o novo é o do impacto sofrido pela pintura ante a criação da fotografia, a partir do qual a primeira passa a se questionar como representação do 'real', fato que impulsiona inúmeras pesquisas (impressionismo, expressionismo, cubismo, abstracionismo) que evidenciam sua materialidade: as pinceladas, a luz, o movimento – implosões e explosões do impulso mimético.

De modo análogo, o teatro teria conhecido, segundo Denis Guénoun, “a irrupção brutal e ameaçadora de sua reprodução mecânica: o cinema” (2003, p.67). O autor desdobra o raciocínio afirmando que “o cinema ao menos numa das direções abertas por seu nascimento, afirma-se como teatro fotografado”. O teatro, por sua vez e conforme citado anteriormente, para se precaver contra essa rivalidade teria se apoiado na dicotomia entre o original (teatro) e as cópias (rolos de filmes), argumento que, ainda segundo Guénoun, não impediu que “a competição entre os dois teatros” se tornasse cada vez maior: “esta concorrência incita cada uma das duas artes a afirmar sua originalidade. No cinema, ela leva à elaboração de um léxico, de uma sintaxe específica: planos gerais, movimentos de câmera, montagem” (2003, p.68); no teatro, o aparecimento das imagens filmadas estimula “ao aprofundamento da sua essência”, o que faria deste teatro: “a colocação diante do observador do que não é filmável. Isto é: de tudo que escapa a qualquer reprodução. Colocação da própria coisa, do “estar-aí da coisa”. O teatro torna-se o gesto da mostração [...]. O aparecer aí da coisa é sua teatralidade” (2003, p.68). Não seria casualidade, portanto, de acordo com Jacques

Aumont, que tenha se falado tanto sobre teatralidade nos anos de 1920.

A busca ou escape dessa fugidia teatralidade não pode, entretanto, ser demarcada nas supostas fronteiras entre o teatro e o cinema. O impulso para transformar a natureza e “a vontade de teatro” aos quais o teórico e encenador russo Nicolai Evreinov (1879-1953) associa (nos mesmos anos de 1920) à teatralidade, bem como sua repulsa ou o que Martin Püchner chama “pânico de palco” (*Stage Fright*) habitam ao mesmo tempo o cinema e o teatro (além de outras formas artísticas como a música ou as artes plásticas) ainda que certas ideias de cinema tenham se misturado a essa antiteatralidade, como uma espécie de constituinte identitária ou como um mito fundador.

Em seu livro, o professor Martin Püchner toma a trama do filme *Stage fright*¹¹ (1950), de Alfred Hitchcock, para analisar uma vertente antiteatralista que permeia a História e a Estética e que, segundo o mesmo, teria tomado corpo no modernismo. No filme, Hitchcock encena a história de um assassinato que se passa no submundo do teatro. A viúva da vítima, interpretada por Marlene Dietrich, expressa um luto tão construído, tão teatral, que se torna na trama e, possivelmente, também para o espectador, a principal suspeita do assassinato.

Hitchcock joga com a suspeita do teatral. Aproveita essa desconfiança cultural para conduzir o olhar do espectador. Este último acompanha a figura de uma jovem atriz que passa a investigar o caso por conta própria e que, na trama, funciona como contraponto à imagem de Dietrich. De acordo com Puchner:

Esperando avidamente pela exposição da diva, a audiência caminha em direção a outro tipo de armadilha, atraídos pelo inteligente contraste entre a atriz imoral, em quem não podemos confiar, pois a atuação se tornou sua segunda natureza, e a novata, em quem podemos confiar por sua inexperiência de palco. O assassino, porém, não é a diva, mas um psicopata que já havia matado antes. Observa-se que o pânico de palco a que o filme de Hitchcock se refere não é o medo do ator diante da plateia, mas o medo do ator por parte da plateia (p.13).

Esse medo do ator/ suspeita do teatral permeia a História na desconfiança do *Hypokratis* (fingidor/respondedor), o ator do teatro grego antigo que usava uma máscara, porque visto de longe e porque representava algo maior que um ser humano comum (um deus ou um herói mítico). O adjetivo hipócrita, assim como o adjetivo cabotino (cômico ambulante), desconecta-se parcialmente de suas designações iniciais e passa a indicar basicamente os sentidos pejorativos: alguém que finge ser o que não é e

¹¹No Brasil, o filme foi chamado *Pavor nos bastidores*.

alguém mentiroso e dissimulado, no caso do primeiro; e alguém excessivamente vaidoso que chama constantemente a atenção para si, no segundo.

O pensamento de Platão e sua suspeita sobre a arte, sobre o Poeta e sobre a representação – distante como imitação da imitação da verdade e da essência – é um marco de uma vertente contra o teatral e contra o ator – rosto coberto pela máscara, corpo que ensaia e se expõe em caráter espetaculoso, libidinoso, performativo. De acordo com o pensamento platônico, se a arte é menor que a natureza e a natureza menor do que a dimensão das essências – o mundo perfeito das ideias, não é difícil pensar que aquele que faz do corpo sua própria obra está mais longe da essência do que aquele cuja imitação-arte constitui um objeto fora de si (escultor, pintor, escritor).

A busca pela verdade – axiomática para a filosofia antiga e vista como problemática, *grosso modo*, pelas filosofias moderna e contemporânea – é um anseio que sobrevive às épocas, aos estilos e às periodizações da história da arte. Negada, questionada, relativizada ou vista como uma substância a ser buscada, a ideia da verdade permeia valores, ideias, estéticas. Na busca modernista pelo que seria o essencial de cada forma artística, essa verdade mistura-se a uma ideia de pureza e de essencialidade, a partir da qual a mistura ou dependência de outras formas de expressão soa enfraquecedora/ameaçadora para a afirmação/construção dessas identidades.

Didi-Huberman afirma ser “o argumento modernista por excelência, o da especificidade” (2010, p. 53), o qual, na pintura, se refletiria “na renúncia à ilusão da terceira dimensão”, renúncia que implicaria um “condenar à morte essa pintura mesma enquanto prática destinada, seja essa qual for, a um ilusionismo que define sua essência e sua história passada” (Idem). O autor defende ainda que:

O dilema da “especificidade” representa [...], tal como foi posto, um dilema de organismos que deviam separar-se absolutamente (imaginariamente, agressivamente) para conservar cada qual sua identidade fechada e não cindida: a não arte da arte, os objetos espaciais da pintura, o antropomorfismo do formalismo ótico etc. (2010, p.73).

Nessa ideia de uma separação imaginária e agressiva em nome das identidades / das especificidades baseiam-se vários movimentos políticos, sociais e artísticos. Para ganhar visibilidade e demarcar territórios, o negro se afirma como negro e busca narrativas de negritude; o índio procura traços e características que o façam ser reconhecido como índio e de modos semelhantes, mulheres, homossexuais e outros inúmeros 'conjuntos' alimentam e se alimentam de marcadores identitários (cabelos, roupas, narrativas, manifestos e manifestações). De modo análogo, aparentemente, isso

se passa com as formas artísticas que se afirmam como conjunto, fundando-se em narrativas e ações afirmativas.

Essa me parece ser uma chave importante para entender parte das narrativas do teatro e do cinema em relação, além do modo como o teatro passa a se constituir como uma espécie de ameaça a essa especificidade (não apenas dentro da história do cinema), de forma que velhos conceitos e preconceitos a respeito do teatro/do teatral parecem se reconfigurar e ganhar força no período/nas ideias vinculadas ao modernismo.

Além da desconfiança de viés platônico, o teatro aparece em determinadas perspectivas como uma combinação de outras artes; um lugar de mistura e de carnação do texto: carnação que surge, por vezes, como 'demasiadamente humana', sempre que a forma parece trair a ideia inicial do autor/do encenador. E como não trairia, se toda ideia que toma forma passa necessariamente por uma (trans)formação/contornação/(con)forma-ação?

O demasiado humano do teatral articula, ainda, as eventuais 'imperfeições' inerentes às artes do presente, se entendermos por imperfeição aquilo que não está acabado e que, portanto, não pode ser totalmente controlado, pois se desenrola no tempo-espço de sua fruição e, por isso mesmo, incorpora fatalmente os acasos e os assaltos do 'real' no cosmos – obra: o estado físico e emocional do ator, a intervenção de um bêbado ou de uma barata voadora¹².

A aparente falta de especificidade, a suspeita do teatral como sinônimo do falso (do fingidor) e essa vulnerabilidade inerente às artes do presente (teatro, dança, circo, ópera, ações performativas) são alguns dos pontos que se articulam nas redes de pensamentos e obras que Martin Püchner vincula ao antiteatralismo. Em sua pesquisa sobre modernismo, drama e antiteatralidade o autor aponta como alguns dos principais críticos modernistas à teatralidade, os filósofos alemães Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Walter Benjamin (1892-1940) e o crítico de artes plásticas norte-americano Michael Fried (1939). Entendo que as ideias desses pensadores – materializadas e reverberadas em livros, críticas, palestras e obras de arte de modo geral – possuem um significativo espectro de influência e são importantes para o entendimento dos ecos e das implicações à discussão travada aqui.

De modos distintos Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin apresentam em

¹²A atriz Fernanda Montenegro narra o fato de uma barata voadora ter invadido o palco durante uma apresentação da peça *O amante de Madame Vidal*. Perante a comoção que a barata causou no público, o ator Otávio Augusto matou a barata e foi aplaudido pela plateia (RITO, 1991, p.76).

comum uma espécie de saudação dos avanços científicos como capazes de trazer não apenas um sonhado progresso na história – icônica utopia do moderno como ideia de superação dos tempos passados – mas também como esperança de correção dos erros culturais e sociais humanos.

Aparentemente, trata-se de uma espécie de *Zeitgeist* – do espírito de uma época – que busca romper com o obscurantismo do passado, exaltando o novo como um valor a priori e entendendo que a tradição aprisiona e atravanca o desejado progresso. Mas como os pensamentos de Nietzsche e de Benjamin articulam essa exaltação ao “moderno” e à ideia de “razão”, e de que modo isso se transforma (se é que se transforma) em narrativas que conjugam um antiteatralismo?

Essa contextualização será feita a seguir, incorporando também a perspectiva de Püchner e a reflexão a respeito de como tais ideias são processadas no âmbito do teatro e do cinema.

3.1 Demasiadamente humano

“Que o teatro não acabe por dominar todas as outras artes,
Que o comediante não acabe por subornar os puros,
Que a música não se torne uma arte de mentir”

Nietzsche, 2007

Em *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres* – lançado em 1878 – Nietzsche apresenta 638 aforismos que versam sobre temas como arte, política, relações sociais, religião, amor, metafísica, moral. O livro teria marcado, de acordo com Paulo César de Souza¹³, o afastamento do filósofo “em relação ao romantismo de Richard Wagner e ao pessimismo de Schopenhauer” e a troca de paradigma da arte pela ciência. O compositor alemão fora anteriormente louvado por Nietzsche “como o grande renovador da cultura alemã” e “possível herdeiro do grego”, numa perspectiva segundo a qual cabia à arte “o papel supremo na condução e justificação da vida” (NIETZSCHE, 2005, p. 299). O “super-homem”, idealizado por Nietzsche como o grande gênio, espécie de messias cultural e intelectual capaz de elevar a sociedade da barbárie das massas e do culto “à pobreza” e “à covardia”, associadas pelo filósofo ao cristianismo – torna-se demasiado humano? De que modo essa virada no pensamento do filósofo alemão conecta-se às discussões pertinentes a esta tese?

A admiração de Nietzsche por Wagner transforma-se, com o passar do tempo e

¹³Editor e tradutor, ele é o autor das notas, da tradução e do posfácio da edição da Companhia de Bolso/Companhia das Letras, utilizada aqui.

nas dinâmicas impostas ao/pelo pensamento do filósofo, em crítica contundente e mesmo em hostilidade declarada, configurando-se como um dos mais conhecidos confrontos na história das artes e do pensamento estético. Esse rompimento é deflagrado quando da estreia da última ópera de Wagner, *Parsifal*, na qual, segundo crítica de Nietzsche, Richard Wagner, aparentemente o mais vitorioso, mas na realidade “um decadente desesperado, prostrou-se bruscamente, desvalido e alquebrado, ante a cruz cristã” (Nietzsche Apud BENNET, 2001, p. 242).

Defendendo aquilo que chama de “espíritos livres”, que seriam aqueles que não se sujeitam às religiões, aos hábitos, às instituições e às tradições, Nietzsche acusa Wagner de submeter “a arte dionisiaca” – que apresenta o “gosto pelo terrível”, “o luxo da destruição”, da desagregação e da “aniquilação no mal”, uma arte na qual “o absurdo e o feio parecem lícitos” – à decadência da “vontade de verdade” e “da necessidade de doçura, de paz, de bondade, do que hoje se chama humanidade” (2005).

Nessa constelação desenhada por Nietzsche, na qual ele e Wagner são postos como antípodas, o filósofo também acusa o compositor de submeter a música (arte que ele via como dionisiaca por excelência) ao teatro (demasiadamente humano?), naquilo que chamou “música cênica ou gestual”. Isso porque, criticando o modo como as artes eram tratadas separadamente e o fato de que as óperas de sua época cuidavam (apenas) da música, usando os outros sistemas como meramente ornamentais, Wagner idealizou a *Gesamtkunstwerk*, cuja tradução seria algo como “obra de arte total”. Nesta o compositor propõe um casamento perfeito entre a palavra (que ele via como elemento masculino) e a música (atribuída ao feminino), no qual o teatro (aspecto cênico da ópera) era o meio/amálgama para a combinação destas e de todas as artes, em uma fusão das chamadas artes do tempo (música e literatura) às artes do espaço (as artes plásticas), presentes na cenografia, nos figurinos, na luz e em todos os aspectos visuais do espetáculo. O compositor baseou-se largamente nos mitos para elaborar seus dramas musicais e desenvolveu ainda o conceito de *leitmotiv*¹⁴ – motivo condutor que surge vinculado a um personagem ou assunto, causando um efeito dramático dentro da narrativa musical. Wagner criou, ainda, um edifício (Bayreuth) que abrigaria essa obra de convergência entre os sistemas, realizando um fosso para a orquestra (o qual ele chama de “abismo místico); apagando a luz da plateia e cuidando para que a mesma vivenciasse um mergulho na obra que era inusual ao modo de assistir óperas da época.

¹⁴A técnica do *leitmotiv* foi posteriormente incorporada por outros compositores, pelo cinema, TV e outras formas audiovisuais (jogos eletrônicos).

As ideias e mudanças propostas por Wagner causaram impactos significativos na história das artes do espetáculo, sendo incorporadas às expressões teatrais e, posteriormente, às cinematográficas. No caso do teatro, a perspectiva de que o espetáculo precisa apresentar uma unidade (não se constituindo como vários pedaços sobrepostos) prenuncia a ascensão da figura do encenador – que se torna determinante, a partir da virada do século XIX para o século XX. Além disso, o apagamento da luz na plateia cria uma reconfiguração no modo de se assistir um espetáculo, já que o edifício teatral entre os séculos XVI e XIX (com suas frisas e camarotes), somado ao hábito de ter no teatro um espaço de socialização, fazia do fato teatral um momento para ver (o espetáculo e os outros), mas também para ser visto. Os binóculos enfocavam detalhes do que se passava no palco, mas também na plateia, fazendo do público diretor e montador de um filme-espetáculo com outras variáveis, além das propostas pela cena propriamente dita. Esse ‘apagamento’ parece, portanto, decisivo para criação de outra forma de estar em uma sala de espetáculo: uma forma menos pública e mais privada/individualizada. Essa relação de mergulho na obra associada à individualização do espectador será intensificada com o surgimento do cinema, surgindo ainda outras variáveis com o aparecimento da TV, do Vídeo etc. O assunto será retomado adiante. Cito, ainda, como legado das ideias de Wagner, o largo uso que o cinema fará do *leitmotiv*, que servirá como base conceitual para composição das “trilhas sonoras” nas quais um tema musical é associado a uma determinada personagem/circunstância, pontuando frequentemente os momentos de clímax dentro da obra¹⁵.

Certamente as críticas de Nietzsche às propostas de Wagner não surgem pela questão específica do apagamento da plateia ou do uso do *leitmotiv*. As críticas partem da acusação mais geral de que o compositor realiza uma “teatrocracia”: “a fé aberrante numa preeminência do teatro, num direito natural do domínio do teatro sobre as artes... Sobre a arte” (NIETZSCHE, 2007, p. 43). Segundo o filósofo, o teatro “era incapaz de alcançar coerência orgânica e deveria, portanto, ser impedido de exercer sua deplorável influência sobre as outras artes” (NIETZSCHE, 2007, p. 43).

Não deixa de ser curioso que a crítica de Nietzsche aponte a incapacidade do teatro de atingir essa coerência orgânica, já que era justamente isso que Wagner buscava criar por meio da cena: um organismo/ uma obra que conjugasse sinesteticamente todos

¹⁵ A prática pode ser facilmente reconhecida, em algumas trilhas para cinema que se tornaram célebres: *Star Wars*, *Psicose*, *Blade Runner*, *Indiana Jones*, *Missão Impossível*, *Era uma vez no Oeste*, entre centenas de outros.

os meios, os quais se fundiriam e se somariam uns aos outros¹⁶. A rejeição/busca de um mesmo valor frequentemente servirá – na história do teatro e do cinema em relação – como argumento para a rejeição de uma mídia pela outra. É o caso, por exemplo, de quando Bresson, buscando encontrar uma ‘verdade’, rejeita traços do teatro no cinema; e também dos inúmeros criadores de teatro que rejeitam a presença de outras mídias em cena, procurando a verdade na presença ao vivo do ator perante a plateia. A questão que se formula é: até que ponto valores como ‘a verdade’ podem ser vinculados a um meio/uma mídia/uma forma de expressão? A pergunta será desdobrada ao longo de toda esta reflexão.

Se Wagner via no teatro a possibilidade de criar um todo orgânico – a *Gesamtkunstwerk* – e Nietzsche entendia que essa coerência era impossível por meio do teatro, a perspectiva do segundo parece importante aqui porque é motivada e motivadora de um conjunto muito mais amplo de pensamentos e atitudes antiteatrais. Estes se insurgem contra certa ideia de ‘teatro’, arrolando críticas as quais, poderíamos questionar se são, de fato, pertinentes a boa parte das expressões vinculadas ao teatro.

Como exemplo desses pensamentos, cito a definição de Nietzsche, a qual afirma ser “o teatro” algo “sempre aquém da arte, sempre algo de secundário, algo de exagerado, algo de defeituoso, algo de forçado, algo para as massas alienadas” (2007: 43). Para o filósofo esse “plebiscito contra o bom gosto” torna-se mesmo uma ameaça à pureza da música, o que faria do projeto wagneriano demasiado incômodo.

Boa parte dos termos usados para criticar Richard Wagner deriva do que o filósofo entende serem as conexões do primeiro com o teatro. Isso é perceptível quando ele afirma que Wagner sacrifica a música a “uma retórica teatral, um meio de expressão, de reforço do gesto, de sugestão, de pitoresco psicológico”, acusando-o, ainda, de não procurar nada além do efeito, tendo a mesma “ausência de escrúpulo, [...] que todo homem de teatro tem” (2007: 33):

Com isso se torna comediante, tem uma visão diversa do resto dos homens: para que uma coisa pareça verdadeira, não é necessário que seja verdadeira. A sentença foi formulada por Talma: exprime toda psicologia do comediante, exprime – que não se duvide disso – toda a sua moral. A música de Wagner nunca é verdadeira (Idem).

A perspectiva do ator francês Talma tem conexão direta com o pensamento de Denis Diderot, exposto em *O paradoxo do comediante* – e é vista pelo filósofo como

¹⁶ Posteriormente, Eisenstein verá no cinema o meio mais adequado para criação dessa obra de arte total e os ecos desses impulsos aparecem nas obras multimídias e inúmeras formas híbridas presentes no chamado pós-modernismo.

algo de imoral. Mais uma vez a pecha de fingidor aparece como suspeita contra o ator e a teatralidade. Uma suspeita que, para o filósofo, é constantemente vinculada/agravada pela conexão que o mesmo vê entre o teatro e a multidão/ massa. E como o pensamento e a escrita de Nietzsche costumam ser enfáticos/arrobatados, sua antiteatralidade é manifesta e explícita:

Que me importa o teatro? [...] Que me importam os jeitos e poses do comediante! – Como se pode ver, sou radicalmente antiteatral, tenho o fundo da alma contra o teatro, essa arte das massas por excelência, o profundo desprezo que lhe vota hoje do fundo do coração todo artista. *Sucesso* no teatro – com isso baixa em minha estima para sempre; *insucesso* – ali ponho os ouvidos à escuta e passo a considerar... (2007, p. 59).

A constelação antiteatralista desenhada pelo filósofo equaciona, portanto, a ideia de que o sucesso no teatro implicaria algum tipo de comunicação rasteira capaz de agradar à massa. Grosso modo, portanto, o teatro seria exagerado, mentiroso, impuro, convencional e de mau gosto: algo que se avizinha de uma retórica grosseira que visa apenas persuadir/ convencer o público fundando-se em um “pitoresco psicológico”.

Some-se a tudo isso, o fato de que Nietzsche via na música o meio preferencial para a realização de uma sonhada arte dionisíaca, e percebemos quão particularmente incômoda deve parecer-lhe a submissão da mesma justamente ao teatro. Sendo este uma forma de caráter inexoravelmente público – dependendo dos atores e de sua performance perante uma plateia – a inconveniência se torna ainda maior, fazendo-o parecer limitador à ideia de liberdade individual do artista, que deveria ser, de acordo com Nietzsche, um espírito livre de todas as tradições e convenções.

Dentre as interpretações do projeto de Wagner de uma obra de arte total, a ideia nietzschiana de decadência e de um exagero advindo dessa música gestual e dessa interpretação dos atores alimenta uma narrativa antiteatralista que atribui ao teatro uma amarra/convencionalismo e um ranço (antecipando aqui o termo usado por Eisenstein)/tradicionalismo que surgem como empecilhos à realização de um ideal artístico.

Em perspectivas distintas, vários outros pensadores e artistas realizam analogias semelhantes. É o caso do filósofo Theodor Adorno (1903-1969), que teria herdado de Nietzsche, segundo Püchner, a crítica a essa “música cênica ou gestual”, direcionando-a não apenas contra Wagner, mas também a Stravinsky, a quem acusa de regredir às brincadeiras gestuais de crianças (deixando sua música se influenciar pelo balé) e a uma *mimesis* que lembra ao filósofo “macacos que parecem humanos e se apresentam no

zoológico” (Adorno Apud PUCHNER). Interpretando o pensamento de Adorno, Püchner pondera que:

[...] os macacos e palhaços que simbolizam uma forma atávica de mimese são figuras para o ator de baixa qualidade. Quando lemos os ensaios de Adorno sobre Brecht e Beckett sob esta luz, fica claro que para ele o sucesso do modernismo no teatro depende da habilidade do teatro para resistir ao pessoal, o individual, o humano, e o mimético – os quais estão todos amarrados aos atores que encenam. Na verdade, Adorno defende que a dependência do teatro na individuação é um “fardo insustentável” do qual mesmo Brecht sofreu, mas contra o qual ele se rebelou com sucesso. Beckett, entretanto, é o dramaturgo que lidou com este fardo mais convincentemente, ao atacar implacavelmente a presença de “realidade e pessoas” no teatro e por transformar essas pessoas em “máscaras vazias” (2013, p.17).

“A habilidade do teatro de resistir ao pessoal, o individual, o humano, e o mimético” 'amarrada' “aos atores que encenam” e a perspectiva da individuação como fardo insustentável são ideias que sintetizam o incômodo contra esse elemento central nas chamadas artes presenciais – constituídas a partir da performance de um ou mais indivíduos perante a plateia: o ator. Aparentemente o ator é esse elemento demasiadamente humano que representa um empecilho à plena realização das ideias (modernistas ou não), perante as quais, a adequação aos corpos/ materialidade dos *performers* sofrem fatalmente, segundo essa perspectiva, uma formatação que aparece como 'limitadora'. Trata-se aqui do embate eterno entre a ideia e a forma; entre o mundo das ideias (platônico) e a realidade material. Um embate dentro do qual o elemento humano - dotado de vontade própria e de uma subjetividade e corporeidade afetável por inúmeros fatores - é mais ‘resistente’ à plena realização da obra do que a pedra para o escultor; afetando e se deixando afetar pelo público. Justamente por isso, o teatro (assim como a dança, a ópera, o circo), seria, dentre as artes, o mais afetado pelo que Walter Benjamin denominou *aura*.

3.2 Virtuosa e maquínico

Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, “um manifesto antiteatral”, segundo Puchner, Walter Benjamin (1955)¹⁷ exalta no advento das obras reprodutíveis (como a fotografia e o filme) o que chama de perda da aura. Segundo Benjamin, a aura surgiria da presença do apreciador/espectador perante uma obra que ele percebe como sendo original/única (um quadro, uma escultura, um espetáculo). Esta

¹⁷ O texto foi publicado pela primeira vez em 1936 e, posteriormente, em 1955.

sensação/emanação da ‘aura’ conectaria a obra de arte a um valor de adoração - mesmo que esta não esteja diretamente ligada à magia ou à religião – ocasionando um culto secularizado do belo.

Em sua reflexão, o filósofo entende que a obra de arte que é reproduzida (e não apresentada) provoca um abalo na tradição e possui uma estreita ligação com os movimentos de massa do período. Segundo Benjamin, o agente mais poderoso desses movimentos é o filme, ao passo que: “para a obra de arte que surge integralmente de sua reprodução técnica – como o filme – não há maior contraste que o palco” (1955, IX).¹⁸ Enquanto no cinema o ator seria uma espécie de “acessório escolhido pelas suas características” (1955, IX)¹⁹ e o melhor resultado viria “quando se representa o mínimo possível” (1955, IX),²⁰ no teatro, o ator continua a ocupar um lugar central.

As considerações de Benjamin parecem relevantes a esta discussão porque colocam o teatro e o cinema em pontas opostas (“não há maior contraste”); apontam a centralidade do ator como problemática; e parecem sintetizar um pensamento – aparentemente dominante no cinema (embora também presente no teatro) – de que quanto menos se representa, melhor, mais ‘verdadeiro’ e mais adequado ao meio é o resultado²¹.

Discorrendo sobre as diferenças entre a interpretação do ator e sua relação com o público no teatro e no cinema, Benjamin cita a ‘adaptação’ como uma possibilidade/característica do desempenho do ator no teatro, uma vez que este, diante de diferentes plateias, pode realizar alterações na sua performance em função das reações do público. O gesto do ator apresentado no cinema, ao contrário, seria vestígio de um passado perfeito, pois acabado e inalterável, além de mediado pela máquina. A mediação do equipamento teria duas consequências, segundo o filósofo:

Não se espera do equipamento que transmita ao público a actuação do actor de cinema, que respeite essa acção na sua totalidade. Sob a direcção do operador de câmara, esse equipamento toma constantemente posição perante essa mesma actuação. A sequência de cenas que o montador compõe, a partir do material que lhe é fornecido, é que constitui o filme acabado. Este engloba um determinado número de momentos de acção, reconhecidos como tal pela câmara, para não falar de planos especiais, de

¹⁸ O texto consultado não apresenta paginação, mas está dividido em sessões; o indicativo em algarismo romano refere-se à sessão. C.f. < <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/07/04/a-obra-de-arte-na-era-da-sua-reproduzibilidade-tecnica-walter-benjamin/>>.

¹⁹ C.f. nota 18.

²⁰ C.f. nota 18.

²¹ A questão da representação e dessa interpretação mínima, ou minimalista, como sinônimo de uma interpretação própria ao cinema (e outras mídias audiovisuais), bem como suas influências no teatro serão retomadas ao longo da tese.

primeiros planos. Assim, a representação do actor é submetida a uma série de testes ópticos. Esta é a primeira consequência do facto de a representação do actor de cinema ser apresentada pelo equipamento. A segunda assenta no facto de que uma vez que o actor de cinema não representa perante o público, não pode adaptar, durante a actuação, o seu desempenho à reacção do mesmo, possibilidade reservada apenas ao actor de teatro. Por essa razão, o público assume a atitude de um apreciador que não é perturbado pelo actor, uma vez que não tem qualquer contacto pessoal com ele (1955, VII).²²

A ideia de que o equipamento protege o público da perturbação do ator²³ (aura), desrespeitando a integralidade da atuação, a qual é mediada, ainda, pelo “operador de câmara” e pelo montador é celebrada por Benjamin, como uma libertação da tradição, do ritual/do culto e também pela conquista, para a obra de arte, do que ele considera um atributo decisivo: a perfectibilidade:

O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. O filme, pois, a mais perfectível das obras de arte (2012: p. 175).

O virtuosismo do filme surge, então, das camadas de mediação impostas ao objeto que poderia ser passível de culto (o ator). Sua interpretação é mediada pelo equipamento conectado ao “operador de câmara” (poderíamos acrescentar também as perspectivas do diretor, do diretor de fotografia e do montador, sem contar as interferências do diretor de arte, *designer* de som entre outros profissionais). Sua temporalidade/ integralidade é decomposta e montada, fazendo do filme, a princípio, uma obra mais controlada pelo (s) seu (s) autor (es), tornando-o, portanto, mais “perfectível”.

Curiosamente as dinâmicas sociais, culturais e estéticas engendraram outro tipo de culto, no que se refere ao ator de cinema – que surge como uma figura de sonho, possivelmente ainda mais *fetichizada* do que sua versão carnal. Talvez pudéssemos falar de outra espécie de aura, que não aparece da apresentação do objeto ‘original’ em si, mas da apropriação da imagem pelo espectador, que obtém nas projeções do cinema um elemento mais maleável a ser incorporado às suas próprias projeções/sonhos/imaginário, conforme perspectiva de Edgar Morin, em *O cinema ou o homem imaginário*. Trata-se de mais uma pergunta/vetor a ser considerado ao longo da discussão.

²² C.f. nota 18.

²³ A ideia de não ser perturbado pelo ator dialoga com a máxima antiteatralista “o problema do teatro é que tem gente lá” (ver apresentação).

Retomando o ensaio de Benjamin, entendo que ele é simultaneamente eco e ecoador de muitas outras perspectivas, uma vez que: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* é uma referência citada um sem número de vezes, quando se trata de pensar o impacto das então novas mídias sobre a obra de arte; e que, ao longo de sua argumentação, sugere-se que ele fala em nome de muitas vozes como quando afirma que no cinema o ator seria uma espécie de “acessório escolhido pelas suas características” e que o melhor resultado viria “quando se representa o mínimo possível”.

No entanto, chamo atenção para o fato de que, mesmo que o cinema tenha possibilitado o celebrado ‘controle’ sobre a obra, ou, seria mais preciso dizer, tenha possibilitado um grau aparentemente maior desse controle – tornando a obra mais “perfectível” porque *mediada* – esse desejo de acabamento sobre a forma foi/ é uma demanda do próprio teatro. Demanda/desejo que se manifesta fortemente nas tentativas de obter controle sobre o corpo do ator.

Tal objetivo parece claro no trabalho do encenador, teórico russo e ator, Vsevolod Meyerhold, quando este desenvolve a ideia da *biomecânica* – técnica a partir da qual o corpo do ator deveria ser treinado para realizar uma poética codificada que fugia ao realismo/naturalismo, assemelhando-se esse corpo a uma máquina. Meyerhold defendia que a interpretação devia ser totalmente codificada e o espetáculo teatral, um cosmos arbitrário que não se deve submeter à premissa de representação do cotidiano.

O ator e encenador inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) apresenta uma demanda semelhante, ao idealizar o conceito de *supermarionete*, segundo o qual o corpo do ator deveria corresponder inteiramente às solicitações do diretor. Ao mesmo tempo em que afirma essa intenção, Craig aponta a dificuldade de obter controle sobre o ator, questionando mesmo se este é um artista:

Atuar não é uma arte. É, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Pois o acidental é um inimigo do artista. A arte é a antítese absoluta do caos, e o caos é criado por um amontoamento de vários acidentes. A arte se atinge unicamente de propósito. Portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais (2012, s/p).

Desenvolvendo seu raciocínio, Craig simula um diálogo entre um ator que entende que pode imitar a realidade (objetivo contestado por ele), um músico, um pintor e ele mesmo, o qual representaria uma arte “distinta de todas essas”. Neste diálogo, o

ator explica parte do seu método, argumentando que deveria ter um controle total de sua expressão corporal e facial, mas que seria impossível interpretar sem recorrer a um mínimo de emoção. Diante disso, o ator é indagado:

Mas, nunca houve um ator” [...] “que tenha treinado seu corpo da cabeça aos pés, que pudesse responder à atividade de sua mente sem permitir que as emoções sejam sequer despertadas? Seguramente deve existir um ator, digamos um em dez milhões, que tenha conseguido isso?” “Não,” diz o ator enfático, “[...] nunca houve um ator que tenha atingido tal estado de perfeição mecânica, onde seu corpo fosse *completamente* escravo de sua mente. Edmund Kean na Inglaterra, Salvini na Itália, Rachel, Eleonora Duse, todos eles me vêm à mente, mas eu repito que nunca houve um ator ou atriz como você descreveu”. O artista então pergunta: “Logo você admite que exista um estado de perfeição?” “Mas é claro! Mas é impossível; e será sempre impossível”, brada o ator; e ele se levanta – quase com uma sensação de alívio. “Isto é o mesmo que dizer, que nunca tenha existido um ator perfeito, nunca tenha havido um ator que não tenha arruinado sua performance uma, duas, dez vezes, quem sabe cem vezes, durante uma noite? [...] Como resposta, o ator pergunta rapidamente: “Mas existiu alguma vez uma pintura, ou peça arquitetônica, ou uma peça musical que pudesse ser definida como perfeita?” “Sem dúvida”, eles responderam. “As leis que controlam nossas artes fazem isto ser possível” (Idem).

No diálogo criado por Craig chamo atenção para a ideia da imperfectibilidade da interpretação, que se dá - de acordo com o artista dessa forma “distinta” e ainda não nomeada - pelo fato de que o ator seria refém de suas emoções, ao passo que a pintura e a música poderiam chegar ao estado de perfeição. Ressalto ainda a ideia de “perfeição mecânica” na qual o corpo seria escravo da mente.

Se em Meyerhold e em Gordon Craig os atores deveriam se aproximar da suposta perfeição da máquina, o cineasta francês Robert Bresson idealiza um ator-modelo que não interpreta, mas simplesmente age perante o olho do cinematógrafo. É necessário não homogeneizar os projetos desses artistas, mas entendo que, sem ignorar as singularidades de cada criador, há uma intersecção entre os mesmos: a celebração do elemento maquínico.

No caso de Bresson, seu ator-modelo deveria agir como uma espécie de autômato, escapando às conduções e intencionalidades do ator cuja “menor expressão induzida, aumentada pela lupa, evoca os excessos do Kabuki” (BRESSION, 1979, p.23). Na perspectiva do cineasta, o maquínico aparece como revestido de uma ideia de objetividade, segundo a qual o olho mecânico (o cinematógrafo) pode enxergar “a verdade”. Em Bresson, há uma ideia de desvelamento do mundo. Os cuidados da arte do cinematógrafo envolveriam a eliminação da ideia de uma construção no que se refere à

interpretação. Neste ponto, o projeto do cinematógrafo se distancia dos de Meyerhold e de Craig, os quais defendiam uma criação evidentemente arbitrária, cuja construção aparece em relevo, como que grifada.

No entanto, parece-me que a demanda de Bresson se aproxima em alguma medida dos objetivos de Stanislávski, quando este idealizou um teatro cujo gesto parecesse orgânico, fazendo o espectador imaginar que assistia a fatos da vida real. Bresson também idealizou, com sua ideia de arte do cinematógrafo, uma forma que fosse uma espécie de “janela para o mundo”, negando a ideia mesma da interpretação com suas técnicas, as quais, perante o cinematógrafo pareciam-lhe um feixe de convenções que soavam teatrais demais.

Se Stanislávski e Bresson parecem convergir na busca por um efeito de real, há, entretanto, uma diferença axiomática em suas metodologias. Stanislávski procura essa verdade/esse real, desenvolvendo técnicas de interpretação que auxiliassem o ator a construir uma verdade da ficção; ao passo que Bresson pretende que seus atores-modelo simplesmente ajam para que o cinematógrafo capte seus movimentos: eles devem se livrar de qualquer intencionalidade ou de pensamentos prévios a respeito dos gestos e falas das cenas. O cineasta defende a repetição das cenas, para que os modelos possam executar automaticamente suas ações: “Nove décimos de nossos movimentos obedecem ao hábito e ao automatismo. Subordiná-los à vontade e ao pensamento é antinatural” (1979, p.25).

Aparentemente, na ideia do automatismo e na busca da precisão do cinematógrafo, Bresson busca despir de intencionalidades e de códigos prévios aquilo que ele pretende descobrir a respeito do mundo. Suas ideias passam pela negação das convenções (de interpretação) e pela busca de uma verdade – que se esvairia quando misturada ao falso (o teatro ou o cinema, para ele sinônimo de teatro filmado). Para se proteger disso, a máquina, símbolo de precisão e de imparcialidade, na perspectiva do cineasta, torna-se um elemento primordial dessa desejada poética, a ponto de que este irá batizá-la como arte do cinematógrafo.

O imaginário de Bresson está calcado na ideia de que o(s) meio (s) devem usar os recursos que lhes sejam específicos: “O que o cinematógrafo consegue com seus próprios recursos não pode ser o que o teatro, a novela e a pintura conseguem com seus próprios recursos” (1979, p.16); e ainda: “Dois tipos de película: as que empregam os recursos do teatro (atores, encenação etc.) e se valem da câmera para reproduzir; as que

empregam os meios do cinematógrafo e se valem da câmera para criar” (1979, p.11). Portanto, quando Bresson defende que a arte do cinematógrafo precisa evitar os recursos teatrais, ele se situa dentro de uma perspectiva de que um meio não deve tentar ser o que não é:

Um filme não pode ser um espetáculo porque um espetáculo exige a presença em carne e osso. No entanto, como o teatro filmado, o cinema pode ser a reprodução fotográfica de um espetáculo. Contudo, a reprodução fotográfica de um espetáculo é comparável à reprodução fotográfica de um quadro ou de uma escultura. Mas a reprodução fotográfica do São João Batista de Donatello ou De Moça com colar, de Vermeer não tem nem o poder, nem o valor, nem o preço dessa escultura ou deste quadro. Não as cria. Não cria nada (1979, p.12).

A ideia de uma arte ser o que não é; de uma forma que usa os recursos de outra forma, parece vincular-se a essa ‘vontade de verdade’, que se plasma na ideia de buscar a essência dos meios, de descobrir aquilo que só aquele meio pode expressar. Não deixa de ser curioso que, nesse aspecto, Bresson navega na contramão das ideias de Benjamin para quem a reprodução assume importância e valor por diminuir, nos espectadores, a tentação do culto. Não é este o ponto para Bresson. Para o cineasta, a reprodução fotográfica de um espetáculo ofende cinema e teatro, tornando-se a ideia de “teatro filmado” um símbolo do que poderia haver de pior entre as duas formas/ já que não é uma coisa nem outra.

Voltando à questão do ator – o corpo em trânsito entre as mídias; imperfectível; sujeito às emoções e às vaidades – parece óbvio, perante esse imaginário modernista, que esse corpo entremeios deve ser domado, mecanizado, para que responda à vontade do encenador – figura em ascensão na virada do século XIX para o século XX. O desejo de controle sobre o ator (o qual muitas vezes se confundirá com a própria ideia de teatralidade) é uma demanda que ultrapassa os meios (teatral/cinematográfico/operístico etc.). Equivale ao desejo de acabamento e de perfeição diante dos quais, os atores de teatro, sob determinadas perspectivas, surgem como demasiadamente humanos. Perante esse fato, o melhor que poderiam fazer seria tornarem-se virtuosamente maquínicos: biomecânicos, supermarionetes e/ou atores- modelos.

A questão do ator será retomada em diferentes perspectivas ao longo da tese. No próximo tópico, fechando a constelação *Modernismo e (anti)teatralidades*, tomo como ponto de discussão o pensamento do crítico Michael Fried – o qual reverbera parte dos pensamentos de Nietzsche e de Benjamin – e serve aqui para articulação de outros questionamentos.

3.3 “O crime da lesa-especificidade”, ou, O teatro como Entre-espaço

Em 1967 o crítico norte-americano Michael Fried lança uma reflexão sobre a arte minimalista intitulada *Arte e Objetividade* (Art and Objecthood). Nesse e em outros ensaios, como *Absorção e teatralidade* (*Absorption and Theatricality*), Fried critica trabalhos que ‘dependiam’ do olhar do espectador, em detrimento de um valor que ele chama *absorção* – pretensa capacidade de uma obra de conter em si mesma seus sentidos; espécie de plenitude contrária à ‘teatralidade’ que ele vislumbra na arte minimal/literalista:

A sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista. Morris deixa isso claro. Enquanto na arte que a precede “o que é para ser experimentado do trabalho encontra-se estritamente em seu interior”, a experiência da arte literalista é a de um objeto em uma situação que, virtualmente por definição, inclui o observador (2002, p.134).

Mais uma vez o teatral aparece como articulado à esfera pública, “às circunstâncias factuais em que se dá o encontro”. Mas que formas são essas, atreladas ao minimalismo/literalismo, abordadas por Fried? Em *Arte e objetividade*, alguns dos nomes mais citados sob o viés literalista são os dos escultores Tony Smith (1912-1980), Robert Morris (1931) e Donald Judd (1928-1994) a partir do que estes últimos chamam “objetos específicos”. De acordo com o crítico, tanto Morris quanto Judd defendem os valores da totalidade e da indivisibilidade dos trabalhos, as quais seriam garantidas pela simplicidade das formas. Por esta mesma razão, os literalistas criticariam, sobretudo, a pintura modernista, defendendo que “o espaço real é intrinsecamente mais poderoso e mais específico do que a tinta sobre a superfície plana²⁴” (2002, p.132).

Destaco a busca da especificidade como um valor em si mesmo. Algo que deveria ser perseguido para que um determinado objetivo artístico fosse atingido. Embora não caiba aqui uma discussão aprofundada do dilema entre os artistas minimalistas e a pintura de um modo geral, não deixa de ser curioso pensar que, para os primeiros, a mera superposição de cores sobre a tela fere uma ideia de *singleness*, buscada pelos mesmos em seus ‘objetos específicos’. Neste âmbito, qualquer ideia de superposição, de que uma pintura/escultura fosse composta por várias partes era indesejada.

²⁴ Essa valorização do ‘espaço real’ e também do valor da tridimensionalidade aparece articulada, na perspectiva minimalista, a um pretendido anti-ilusionismo.

Fried enxerga na relação dos literalistas com tais objetos (idealmente totalidades indivisíveis) “um conceito de presença” o qual, segundo o mesmo, aparece “poucas vezes tão acintosamente quanto na declaração de Tony Smith: “Eu não penso nelas como esculturas [isto é, nas esculturas que ele “sempre” fez²⁵] como esculturas, mas como presenças de um certo tipo”” (Apud FRIED: 2002, p.137). O crítico continua seu raciocínio defendendo que há um antropomorfismo latente/oculto nessa atitude literalista e conclui: “o que está errado com o trabalho literalista não é que ele seja antropomórfico, e sim que o significado e, igualmente, o ocultismo de seu antropomorfismo²⁶ sejam incuravelmente teatrais” (Idem).



Figura 1 - *The sculpture*, de Tony Smith

As oposições declaradas entre pintura modernista e o trabalho literalista com os objetos específicos têm em comum, de acordo com Fried, “uma sensibilidade já teatral, já (o que é pior) corrompida ou pervertida pelo teatro”:

[...] o que forçou a pintura modernista a eliminar ou suspender sua objetividade não foram apenas desenvolvimentos internos a ela, mas a mesma teatralidade geral, envolvente, infecciosa, que corrompeu do início a sensibilidade literalista, e em cujas mãos os desenvolvimentos em questão – e a pintura modernista em geral – são vistas como nada mais do que uma modalidade de teatro inconvincente e desprovida de presença (2002, p.140).

Mas o que Fried quer dizer quando afirma teatro ou teatral? Segundo Didi-Huberman o ‘teatro’ combina, na perspectiva do crítico americano, as ideias da presença e do antropomorfismo (2010, p.72), resultando, entretanto, em uma palavra “pouco clara enquanto conceito (mais imposta do que posta no texto), mas excessivamente clara,

²⁵ A observação entre chaves é de Fried.

²⁶ Não se trata aqui de esculturas com formas humanas, e por isso a ideia de um antropomorfismo oculto ou latente, a partir da ideia de presença atribuída aos objetos/obras.

quando não excessivamente violenta, enquanto qualificação depreciativa” (Idem).



Figura 2 - Réplica da escultura *Cigarette*, de Tony Smith. Toulouse, 2013.

Mais uma vez o teatral surge como ‘antivalor’ na onda de um imaginário que resiste à esfera do público. No bojo dos pensamentos e dos valores acionados por Fried a ideia de uma forma que, ao invés de reforçar-se, ‘apela’ ao olhar do espectador é o eixo de suas queixas contra o teatral. Para o autor, é como se este apelo ao olhar fizesse com que a obra baixasse alguns degraus em complexidade, especificidade e plenitude, adaptando sua forma à perspectiva (projeção) do olhar do público. Esse atributo parece a Fried lançar a obra em um perigoso espaço do ‘entre’: lugar suspeito ao imaginário modernista: “Os conceitos de qualidade e valor e – na medida em que eles são centrais para a arte, o próprio conceito de arte – só são significativos no interior das artes individuais. Aquilo que se encontra entre as artes é o teatro” (FRIED, 2002, p. 142).

Aquilo que se encontra “entre as artes” evidentemente não se constituiria como uma arte em si mesma. E parece tão mais ameaçador porque não se configura. Afinal, se o teatro é o lugar do encontro – ‘forma rarefeita’ entre as formas, na qual a conexão artista-obra-público surge como mais evidente e ganha mesmo caráter de essência – ele, nessa perspectiva, está subentendido em todas as práticas artísticas. Mas submeter-se a esse teatro implicaria necessariamente o ‘perder-se’ enquanto valor e enquanto arte, descendo à retórica do agradável e/ou simplesmente dependendo do gosto do público?

A resistência ao público habita o próprio teatro. Talvez poucos tenham expressado uma repulsa contra a audiência de modo tão enfático quanto o dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, para quem: “o teatro é a mais incriada das artes” (1993, p.247), porque teria uma autoria bastarda que é o público. O maior trágico escreve pensando no público. E o que é o público? Segundo Rodrigues:

A rigor não existe autor dramático absoluto, já que todos aceitam a coautoria das duzentas senhoras gordas. Elas não sabem de nada, não entendem de nada, não pensam nada. Mas o espetáculo é para elas e, repito, feito à sua imagem e semelhança. E, porque existe uma coautoria bastarda, o teatro ainda não conseguiu ser arte (1993, p.247).

Rodrigues evoca, na imagem hiperbólica das duzentas senhoras gordas comendo pipocas” (p.248), a sensação de que é absurdo que o artista/ “espírito livre” (Nietzsche) se submeta a uma massa aparentemente mais interessada na pipoca do que na obra. (Um incômodo análogo será evocado para discutir a ideia de ‘um cinema comercial’). No caso do teatro, o dramaturgo aponta o público como coautor indesejado. Depender desse (coautor) público (assim como depender dos atores) acarreta, portanto, a aceitação da imperfectibilidade (Benjamin), do imprevisto, e, em última instância, da perda do valor, no sentido da apreciação e da identidade de uma forma consigo mesma (Bresson, Fried) – já que muito se questionou a respeito da especificidade do teatro.

Também o teórico de cinema David Bordwell toca na questão da identidade das artes, afirmando que alguns historiadores teriam abraçado “a ideia (proposta por Aristóteles) de que uma forma de arte alcança sua perfeição ao revelar suas qualidades essenciais e mais distintas” (2013, p. 24). Aparentemente, o mito/narrativa da especificidade/identidade/essencialidade entre as formas é algo que se configura e se reconfigura ao longo da história das artes, constituindo-se como um importante vetor no “dilema de organismos que deviam separar-se absolutamente (imaginariamente, agressivamente) para conservar cada qual sua unidade fechada e não cindida”, repetindo a citação de Didi-Huberman (2010, p.73).

Essa unidade não cindida parece fundamental à perspectiva de Fried, na qual destaco algumas intersecções com o pensamento de Nietzsche (discutido anteriormente). Dentre elas, a ideia do filósofo de que o teatro era uma espécie de influência nefasta à música, transposta, no caso de Fried, para a relação ‘teatro’ - artes plásticas/ teatro – todas as artes. Mas se o termo teatro não chega a se estabelecer como conceito preciso no texto de Fried, conforme Didi-Huberman, é possível apontar a dependência do público, conectada a um suposto enfraquecimento da obra (que passa a

flertar com a não-arte, na perspectiva de Fried sobre os minimalistas), como uma recorrência de sua interpretação pejorativa de um ‘teatro’ ao qual todas as artes, inclusive o próprio teatro, deveriam resistir:

O sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, tem passado crescentemente a depender de sua habilidade em eliminar o teatro. Talvez seja no interior do próprio teatro, mais do que em qualquer outro lugar, que isso se torne mais evidente, onde a necessidade de eliminar aquilo que venho chamando de teatro fez-se sentir sobretudo como a necessidade de estabelecer uma relação drasticamente diferente com a audiência (aqui os textos relevantes são naturalmente Brecht e Artaud). Pois o teatro tem uma audiência – ele existe para uma – de um modo que outras artes não têm; de fato, isso mais do que qualquer outra coisa é o que a sensibilidade modernista considera intolerável no teatro em geral (2002, p. 142).

Sem dúvida a ideia de “estabelecer uma relação drasticamente diferente com a audiência”, bem como os nomes de Bertolt Brecht e de Antonin Artaud ficam aqui como pistas do que se quer abandonar/buscar quando nos referimos à legenda: teatro. Mas o termo continua a carecer de uma definição mais precisa.

Assim como Didi-Huberman, o professor Luís Fernando Ramos ressalta a fragilidade do teatro como conceito na obra de Michael Fried. Ramos esclarece que Fried retoma uma ideia de antiteatralidade contida no pensamento do filósofo francês Denis Diderot, o qual defendia a absorção completa do espectador pela ficção dramática. Ramos contextualiza a perspectiva de Fried, relacionando-a ao projeto do qual ele retira os termos teatralidade e absorção:

A recusa da teatralidade ou do teatro se caracterizaria para Fried, sempre que a tela se constituísse como um plano ficcional capaz de iludir o seu fruidor a ponto de absorvê-lo completamente. Ignorando o projeto de Diderot para o teatro, em que o mesmo dispositivo conceitual é acionado para propor uma cena ilusionista tão potente, a ponto do espectador esquecer-se que está em um teatro, Fried toma a antiteatralidade de Diderot, de fato direcionada contra as formas artificiais e atemporais do teatro neoclássico francês, ignorando que ela implica num mergulho absoluto na ficção dramática, exatamente aquela que será rejeitada pelas vanguardas históricas no início do século XX e cuja crise e superação será objeto dos criadores mais importantes no teatro dos últimos sessenta anos (2013).

A citação de Ramos me parece relevante à medida que mostra a transposição feita por Fried de uma antiteatralidade que não se direciona ao teatro como um todo, mas a uma tradição específica do contexto cultural francês, segundo a qual o teatro estava submetido a uma série de convenções em torno da declamação e dos gestos de atores vinculados a uma gramática que soava (a Diderot) excessivamente artificial. Nesse teatro calcado na palavra, personagens oriundos da mitologia grega

apresentavam-se com as longas perucas e as pesadas roupas típicas da aristocracia francesa do século XVII. Criados domésticos vestiam-se a rigor e nada, no gestual dos atores, deveria ferir as regras do bom gosto e da moralidade vigente.

Como precursor do naturalismo, Diderot combateu essa teatralidade artificiosa de um ‘classicismo’ de figurino e cenários barrocos, que teve lugar na França. Combateu também a ideia do “ator sensível”, que se deixa “tomar por uma força” que não necessariamente estará de volta em todas as apresentações, defendendo a ideia de que um ator deve ter absoluto controle de seu papel – ideia que Gordon Craig desenvolve a partir do conceito da supermarionete.

No entanto, Diderot defendeu outra forma de teatralidade, pautada no gênero dramático e em sua capacidade de mergulhar o espectador no universo ficcional – tendência levada a cabo um século depois pelos defensores do realismo e do naturalismo no teatro e reconfigurada de inúmeras formas na perspectiva de criadores e teóricos do cinema.

Curiosamente, a (anti)teatralidade de Diderot, na qual Fried se baseia para desenvolver sua crítica aos minimalistas é totalmente distinta da teatralidade buscada por Artaud e Brecht, citando aqui os exemplos dados por Fried de nomes do teatro que resistiram ao ‘teatro como infecção’, como relação subserviente com a audiência. Tanto Artaud quanto Brecht defenderam (embora de modos bem distintos) uma explicitação dos meios teatrais, buscando suas especificidades; procurando desvincular-se de uma estética que pretendesse dar a ilusão de mostrar a vida real. Também o teatro, no contexto modernista (e mesmo depois dele) entoa a canção da especificidade, buscando uma espécie de espelho, de uma essência que o definisse enquanto arte, questão a ser abordada no próximo capítulo.

Por ora, cito mais uma vez Michael Fried em uma ideia que é recorrente quando se trata da relação cinema e teatro pela via antiteatralista: aquela que afirma que o cinema teria uma espécie de proteção natural como que intrínseca ao suporte, contra esse teatro indesejado:

[...] há uma arte que, por sua própria natureza escapa inteiramente ao teatro – o cinema. Isso ajuda a explicar porque os filmes em geral, até os mais francamente ruins, são aceitáveis para a sensibilidade modernista, ao passo que quase a maior parte da produção de pintura, escultura, música e poesia de sucesso não é. Por que o cinema escapa ao teatro – automaticamente, por assim dizer – ele oferece um desejável e absorvente refúgio para as sensibilidades que estão em guerra com o teatro e a teatralidade. Ao mesmo tempo, o caráter automático e garantido do refúgio – mais precisamente, o fato de que aquilo que se oferece é um

refúgio do teatro e não sua condenação – significa que o cinema, mesmo o mais experimental, não é uma arte modernista (p.142).

A ideia do cinema como refúgio e não como condenação do teatro; de um meio que escapa automaticamente, mas que não está em guerra com o teatro (e que por isso não pode ser modernista) parece-me curiosa e lança outros questionamentos. Se as artes plásticas são afetadas pelo ‘teatro’, apelo ao olhar do espectador, o que no cinema o protege? Que refúgio é esse? Se o ator de cinema – pressupondo aqui um filme que lide com atores/atores-modelos (segundo concepção de Bresson) – não está diante do público, podendo sua atuação ser editada e montada, garantindo uma perfectibilidade defendida por Benjamin – os objetos/esculturas minimalistas também não são moldados diante do público, por mais que o artista projete em seu fazer a necessidade desse olhar. E a projeção do olhar (futuro) do espectador de um filme não afeta/pode afetar também a criação dos profissionais no cinema?

Penso que essa ideia de Fried – que desdobra e reconfigura os pensamentos de Nietzsche e de Benjamin – não pode ser aplicada se não parcialmente. É claro que as condições gerais do dispositivo hegemônico do que chamamos cinema – “[...] experiência da visão, mais ou menos solitária, de uma grande imagem movente no escuro, impondo-se à nossa atenção sem que possamos agir sobre ela e que engaja mais ou menos todo nosso corpo” (AUMONT, 2012, p.01); a experiência de um passado ‘perfeito’ e já montado quando da fruição do espectador, favorece aquilo que Fried defende como elemento primordial à obra modernista: “a absorção”. E parece óbvio também que esse apagamento da plateia, preconizado por Wagner, favorece, sim, o mergulho individual, e a apropriação do filme pelo espectador, com um mínimo de perturbação da obra (ator/filme) por seu fruidor, conforme celebrado por Benjamin.

Mas isso não me parece ser inteiramente verdade. Se um objeto/escultura pode apelar ao olhar do espectador, por que um ator de cinema/uma obra cinematográfica não poderia? O olhar para a câmera, no que se refere à interpretação no cinema, adquiriu *status* de quarta parede. A mesma que Diderot supôs vedar a caixa cênica do teatro, separando imaginariamente palco e plateia e favorecendo a ilusão de que os atores não eram atores, mas pessoas ‘reais’, vivendo seus dramas cotidianos. Mas, assim como o teatro em muitas tradições jamais construiu essa hipotética parede entre palco e plateia e em outras circunstâncias tencionou conscientemente ‘quebrá-la’ (Piscator, Brecht, Meyerhold), nada impede que o cinema também o faça, e que o espectador de um filme possa ser interpelado por um olhar que o atinge em seu refúgio (mesmo que esse olhar

venha do passado).



Figura 3 - *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter, 1903

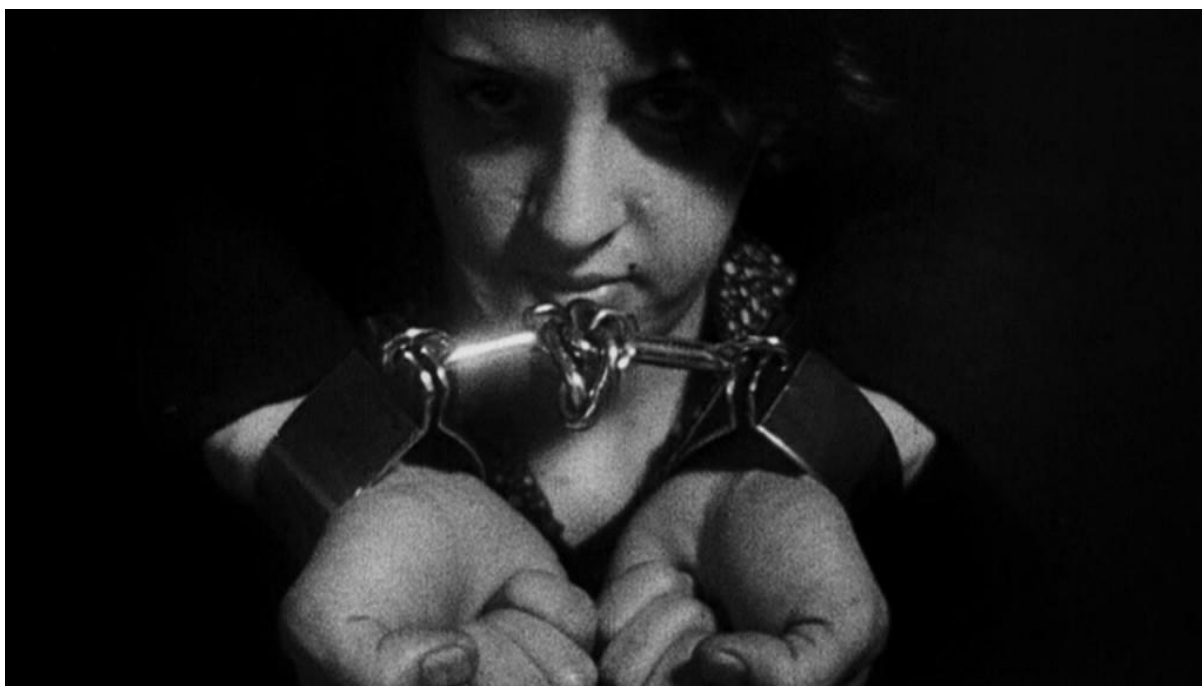


Figura 4 - *Limite*, de Mário Peixoto, 1931



Figura 5 - Anthony Perkins em *Psicose*, de Alfred Hithcock, 1961



Figura 6 - Jean-Pierre Léaud em *A mãe e a puta / La Maman et la Putain*, de Jean Eustache, 1973



Figura 7 - Woody Allen, em *Noivo neurótico, noiva nervosa/ Annie Hall*, 1977.



Figura 8 - Matthew Broderick, *Curtindo a vida adoidado*, de John Hughes, 1986.



Figura 9 - Joe Pesci, em *Os bons companheiros*, de Martin Scorsese, 1990²⁷.



Figura 10 - Di Caprio, em *O lobo de Wall Street*, também de Scorsese, 2013

²⁷ A cena faz referência a *The Great Train Robbery*, quando o ator atira na direção da câmera/público.



Figura 11 - *Deadpool*, de Tim Miller, 2016

No espaço da relação, do apelar ao olhar do público, uma face mais ou menos precisa do ‘teatro’, recortado em seus piores ângulos, se contorna. No pensamento de Michael Fried, Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Adorno e muitos outros desenha-se um imaginário que enxerga em algumas questões vinculadas ao teatro, ou a uma (in) certa ideia de teatro, um valor a ser combatido.

As ideias de Benjamin e de Nietzsche se distanciam na forma como se relacionam à ideia de massa: para Nietzsche, sinônimo de alienação e de mau gosto; para Benjamin, a perspectiva de uma desejada dessacralização e democratização. Em ambos, porém, o teatro e o ator/comediante surgem como elementos suspeitos, agrilhoados a convencionalismos, exageros, a uma retórica impura que surge quando um ser humano (ator) pretende afetar o outro (público) que, por sua vez afeta e se deixa afetar pelo primeiro.

Importante ressaltar que essa “suspeita” contra o lugar do entre-autorias (extra) vaza os suportes e os meios, atuando mesmo como uma constituinte do próprio teatro, dentro do que chamamos aqui de ‘imaginário modernista’. Este, além da resistência

contra o público e contra as ideias de convenção e de artificialismo, frequentemente vinculadas ao teatro, tem como eixo a busca de uma pureza e de uma especificidade que se apresenta mesmo entre os literalistas, condenados por Fried como teatrais. Didi-Huberman comenta a suspeita dos literalistas/minimalistas a respeito da pintura e do colocar em relação (cores/partes):

É impressionante constatar, no argumento das duas cores postas em presença num quadro, que o obstáculo a essa especificidade ideal, ou o que poderíamos chamar o crime de lesa-especificidade, resida no simples colocar em relação partes mesmo abstratas. Pois todo colocar em relação, por mais simples que seja, já será duplo e dúplice, constituindo por isso mesmo um atentado àquela simplicidade da obra (*singleness*, palavra que significa também probidade) invocada por Judd. Tocamos aqui a segunda exigência fundamental reivindicada, ao que parece, pelos artistas minimalistas : eliminar todo detalhe para impor objetos compreendidos como totalidades, indecomponíveis.”

Só o vemos tão “especificamente” e tão claramente na medida em que ele não nos olha (2010, p.60).

O mito/a narrativa das especificidades entre as artes conjuga, portanto, as ideias de “probidade”/integridade e pureza entre meios contra as ideias da “autoria bastarda” do público (segundo Nelson Rodrigues); de uma arte que, por se configurar no espaço desse ‘entre’, parecia carecer de especificidade, desconfigurando-se mesmo enquanto arte.

Lembro que essa busca identitária das artes habitou/habita o próprio teatro, o qual, confrontado com o surgimento do cinema e pelas suas próprias mutações, também entra em guerra contra ‘o teatro’. Cito outra vez Martin Püchner, e sua advertência de que as tentativas de exorcizar o antiteatralismo obscurecem, por vezes, “o fato de que a suspeita pelo teatro desempenha um papel constitutivo no período do modernismo, especialmente no teatro e no drama modernistas” (2013, p.14):

Mesmo as formas mais duras de antiteatralismo modernista se alimentam do teatro e o mantém ao alcance da mão. A resistência registrada no prefixo *anti*, por conseguinte, não descreve um local fora do horizonte do teatro, mas uma variedade de posturas através das quais o teatro é mantido ao alcance da mão e, no processo de resistência, absolutamente transformado (2013, p.14).

A observação do autor parece importante e pertinente aqui, pois não toma o partido de uma defesa a priori do teatro, percebendo o antiteatralismo não apenas como “preconceito infundado”, embora por vezes também o seja, mas também como uma necessidade de mudança, uma insatisfação com a forma e com as perspectivas matizadas pelas ideias do teatral. Tratar-se-ia, portanto, de uma dinâmica própria dos movimentos históricos e estéticos, os quais necessitam reconfigurar formas e ideias em

articulação com as demandas do tempo, do contexto e das singularidades artísticas de cada indivíduo. No modernismo, Püchner identifica duas grandes vertentes, a partir do modo como se relacionam com as ideias do teatral. Segundo o autor:

[...] existe uma tradição dentro do modernismo que pode ser descrita em termos de suas várias formas de resistência ao teatro, mas prontamente reconheci que há modernismos que não caem na categoria de antiteatralismo. Na verdade, defendo que o antiteatralismo modernista encontra sua contraparte em uma segunda tradição, que eu chamo de (pro)teatralismo. A diferença entre antiteatralismo e (pro)teatralismo não é tanto uma dicotomia estável, mas sim uma ferramenta para se analisar uma variedade de posições e fenômenos que virão a ser variadamente entrelaçadas e interligadas (p.14-15).

O pró-teatralismo e o antiteatralismo de que fala Püchner se enovelam. Assim como se ligam modernistas e literalistas naquilo que Fried vê ora como negação/resistência ao teatro (que deveria ser um valor a priori da arte modernista) ora como contaminação – infecção que toma a obra ante a perspectiva do ser olhada – abismo do perder-se no entre, do esvair-se no “crime da lesa-especificidade”, do não ser nem uma coisa nem outra.

Toda essa teia de valores e de encadeamentos está diretamente relacionada às mudanças sociais, econômicas, culturais e estéticas as quais, ganhando evidência no período renascentista, põem o homem como centro do universo e a ciência como detentora da verdade. Nesse *Zeitgeist* positivista (reverberador e reverberado por revoluções – francesas, industriais, socialistas e fascistas) a delimitação clara dos conjuntos/conceitos é um valor a priori; o humano que se deseja é aquele de “espírito livre” da religião e do gosto medíocre das massas, segundo Nietzsche; o *homo sapiens* científico cujos poderes são potencializados por suas invenções (*Homo ex machina*) combatedoras do Velho (Aura-Deus). E a perfectibilidade da obra deve se articular a tais valores, sob pena de cair no sincretismo em que o específico se dissipa.

Entendo que, se considerássemos uma imensa teia de pensamentos, valores e ideias sobre a arte e sobre a vida, isso que chamo ‘antiteatralismo’ (na esteira de Püchner) desempenha, sim, um importante papel ante as perspectivas que enxergam o teatro e o cinema prioritariamente sob viés disjuntivo. Trata-se de um vetor importante que, como espero ter demonstrado, extravasa em muito os campos específicos do teatro e do cinema, habitando a filosofia e a estética, e mesmo a vida de um modo mais amplo – pensando na desconfiança de viés platônico sobre o ator/o corpo/o ser que interpreta/ finge.

No entanto, entendo que talvez o aspecto mais relevante para as discussões

travadas aqui seja mesmo o da distinção. Parece-me que é na aparente proximidade entre o teatro e o cinema – no uso de elementos como atores, dramaturgia, cenários, luz, figurinos etc. (e que ganham imenso espaço quando o cinema percebe sua vocação para produzir ficção) – que residem as maiores tensões entre os dois campos. Trata-se de uma tensão identitária, ao que me parece, um impulso para se constituir enquanto forma e encontrar visibilidade no mundo sensível.

O que chamei aqui de “O mito das especificidades²⁸” possivelmente exacerba essa tensão, desenhando um panorama onde o contorno se quer bem demarcado, pois a singularidade é em si mesma um valor. Entendo, no entanto, que se tal tendência parece eclodir na frequência do modernismo²⁹, ela se constitui como um impulso que atravessa os períodos da história: tensão da forma por existir e por ser reconhecida.

O cinema surge justamente dentro de um horizonte temporal, filosófico e estético que professa e busca essa especificidade como essência; além da ânsia pelo novo, pelas ideias de movimento e por um certo progresso que precisa de novas formas para se alimentar. Portanto, o antiteatralismo, que ecoa quando de seu surgimento, torna a ideia de conjunção com ‘a velha forma’ ainda mais ‘dissonante’. A pretensa ‘proximidade’ que os elementos de uso comum ao cinema e ao teatro provocam tornam a distinção mais urgente.

Dessa forma, ‘conjugar teatro’, na perspectiva antiteatralista, significaria estar agrilhado: às convencionalidades e cercas que atravancam a livre expressão do artista (conforme o poema de Yeats na epígrafe deste capítulo); aos exageros de histrões dispostos a quaisquer ‘momices’ pela atenção da plateia, à forma sem forma, ‘hiperdependente’ do “demasiadamente humano” desempenho dos atores ante os olhos do público (massa?). ‘Conjurar teatro’, na perspectiva de uma modernidade que deseja o novo, significa submeter-se ao velho, à tradição; sujeição da ciência ao mítico e místico valor da aura e do deus. ‘Comungar (com o) teatro’, para quem busca o específico, a distinção, o contorno, a plenitude do existir enquanto forma (e não é ‘do teatro, evidentemente), significa perder-se, dissipar-se no entre-lugar, abrir uma ferida identitária.

²⁸ Falo de mito, não como uma lenda que nunca existiu no tempo histórico ou como indicação de uma ‘mera’ fantasia. O termo mito vem para indicar uma narrativa que tem, ao mesmo tempo, lugar no ‘mundo factual’ (sempre difícil estabelecer esses limites) e nas várias interpretações desse mundo (perspectivas inexoravelmente subjetivas).

²⁹ A delimitação ‘modernismo’ não se restringe aqui apenas a faixa temporal entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, estendendo-se aos momentos em que as ideias modernistas se articulam, como o caso de Michael Fried, que professa essas ideias, na segunda metade do século XX. Por isso usei a palavra frequência.

Será que atualmente ainda persistiria esse conjunto de ideias que faz acionar um alerta diante do teatro e/ou da teatralidade? Passado mais de um século do advento do cinematógrafo e após tantas mutações e reconfigurações no que quer que venham a ser as identidades-cinema e as identidades-teatro, existiriam ainda motivações para as defesas identitárias? Que valores buscamos, quando tentamos defender uma identidade/uma forma de algo que lhe pareça estrangeiro ou infeccioso? O teatro e o cinema apresentariam aspectos tão díspares que justifiquem uma frase como a de Bresson: “o casamento do teatro com o cinema só pode levar à morte de ambos”? Como andam as configurações dessas identidades do teatro e do cinema e até que ponto faria sentido hoje o rito de distinção entre as formas de uma maneira geral, e entre o teatro e o cinema, de um modo particular? Sobre essas questões que se pauta o próximo capítulo.

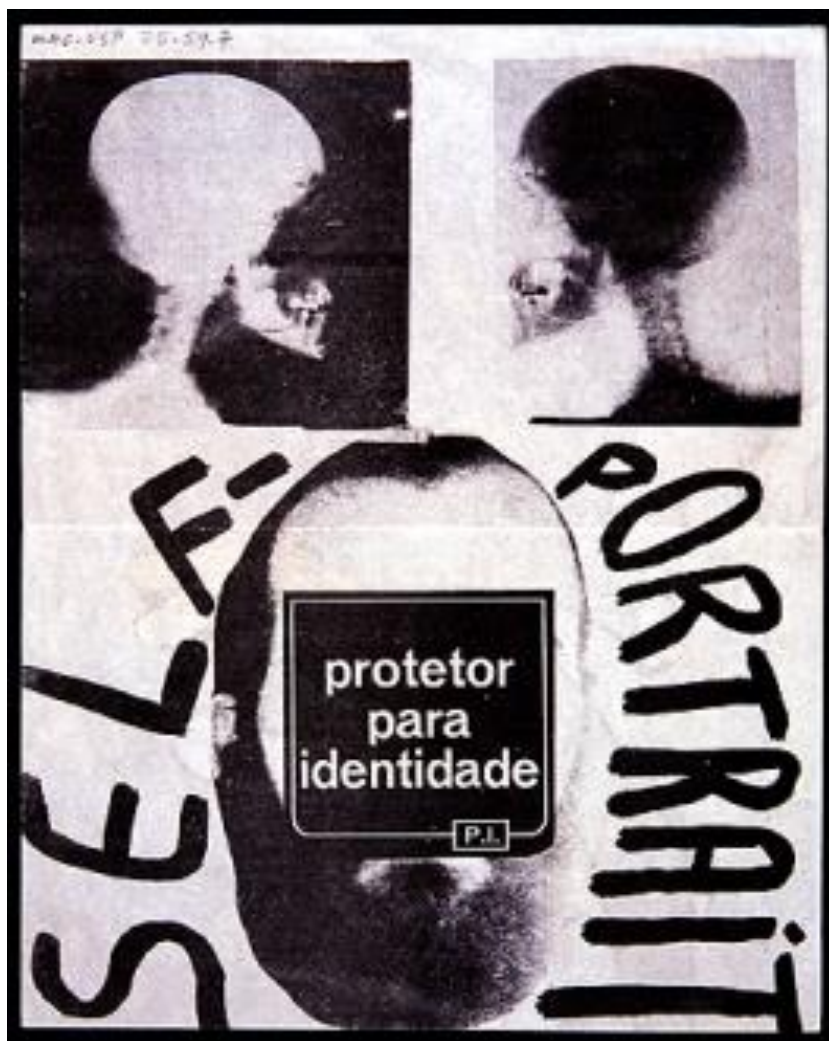


Figura 12 - *Protetor para identidade*, Paulo Bruscky, 1975.



Figura 13 - Dom Quixote confronta a tela. Do filme *Don. Quixote*, de Orson Welles.

“Escutai, ó paladino, é convosco que estou falando! – insistiu Carlos Magno: – Como ousaste não mostrar a face ao vosso rei?
A voz saiu clara de trás da grade do elmo.
– Porque eu não existo, sire.
– Ora, já se viu? – exclamou o imperador. –E então temos agora um cavaleiro que não existe! Deixai-me ver-nos.
Agiliulfo pareceu hesitar ainda um momento. Depois, com mão firme, mas lenta, levantou a viseira. O elmo estava vazio. Dentro da armadura branca, de iridescente penacho, não havia ninguém.
– Ora, ora! Vê-se cada coisa! – disse Carlos Magno. – E como fazeis para prestar serviço, já que não existis?
– Com a força da vontade – respondeu Agiliulfo – e fé na nossa santa causa!”

Ítalo Calvino, *O cavaleiro inexistente*, p. 1970.

4 CINEMA E TEATRO: MITO E MATÉRIA DAS IDENTIDADES

Se falar em identidade é falar da qualidade do que é idêntico e do que faz algo ser reconhecido como tal, pensar mito e matéria como componentes dessas identidades é pensar os aspectos mais sutis e mais voláteis no desenho dessas identidades, em conjunção com os aspectos mais sólidos (mais contornados, mais palpáveis). Afirmar uma identidade implica, na maioria das vezes, afirmar aquilo que é próprio e singular àquele ser/forma. Mas, evidentemente, se mesmo os corpos mais sólidos estão em movimento e podem sofrer transformações (suas partículas realizam movimentos invisíveis), as narrativas e interpretações que balizam essas identidades também sofrem suas mutações, estando sujeitas a inúmeras condicionantes do pensamento.

Diferente do período modernista, ou, melhor dizendo, dos pensamentos e narrativas vinculados às ideias do modernismo, o que ficou conhecido como pós-modernismo, por vezes intitulado “contemporâneo” (sendo ambos os conceitos bastante discutíveis³⁰), na contramão da via da essência, da pureza e da especificidade, afirma identidades rarefeitas ou simplesmente pautadas mais pelo movimento, pelo rompimento de fronteiras e pela hibridação. Para falar de um mundo saturado de informação e impactado pelas configurações do universo digital e de um *ciberespaço* (que tornam mais sutis as relações entre ‘real’ e ‘virtual’), tais ideias exibem outras práticas e outros modos de pensar as identidades. No mundo das artes, essas práticas e pensamentos teriam instaurado: “uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico”, na qual estariam mergulhados o teatro contemporâneo, a dança, as artes plásticas e o cinema, de acordo com a pesquisadora Sílvia Fernandes (2011, p.11). Nos processos dessa crise, a autora afirma: “[...] pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante” (Idem).

Trata-se de modelos distintos das ideias discutidas no capítulo anterior. Modelos

³⁰ Difícil definir como um movimento, pensamentos e práticas que se insurgem contra a ideia da universalidade e da razão (Michel Foucault); da ciência como produtora de verdades absolutas (Jean-François Lyotard) e cuja discussão do próprio nome (pós-modernismo/contemporaneidade) gera inúmeras controvérsias, preferindo alguns autores apelar para a ideia de uma “modernidade tardia ou radicalizada” (Anthony Giddens) ou de uma “modernidade líquida” (Zigmunt Bauman). Este trabalho não tem a pretensão de discutir esses termos, mas de pensar a respeito de algumas dinâmicas de pensamentos sobre as artes, que frequentemente são associadas/denominadas como “pós-modernas” ou como “artes contemporâneas”.

que vêm sendo praticados e discutidos há décadas, o que leva à pergunta sobre o sentido de falar de uma tensão identitária entre as formas-cinema e as formas-teatro. Afinal, se no bojo das ideias ditas pós-modernas são questionadas as possibilidades de apreensão do real; se a chamada “arte contemporânea” elege justamente as mutações, buscando testar os limites de seus meios e identidades; se os pilares da ciência clássica (lógica, ordem e separabilidade) foram duramente atacados nas últimas décadas do século XX (MORIN, 1998), seria (ainda) pertinente pensar em sistemas que entram em conflito pelo medo de perder seu contorno (separabilidade)? Essa questão me acompanha durante todo este trabalho e se configura como um medo de formular perguntas anacrônicas ou simplesmente inócuas. Se inúmeras obras e teorias chegam mesmo a fazer um elogio da hibridação ou proclamam a ideia de arte em “campo expandido” (KRAUSS, 1984), afirmando a abolição ou o esmaecimento de fronteiras, o que sobra das narrativas das especificidades? A resposta, parcial e provisória, que formulo para seguir vem da observação (experiência) e também do campo abstrato das ideias e conceitos. No campo da experiência, percebo que tanto a narrativa antiteatralista quanto a necessidade de demarcação dos meios não estão encerradas em um passado modernista e sobrevivem de inúmeras formas. Falas em *blogs* e *sites*, práticas e discursos (incluindo no campo teórico) dão inúmeros indícios dessa perspectiva, conforme defendido na apresentação e no prólogo deste trabalho. No campo das ideias, entendo que, independente do que historiadores e estetas chamam “espírito do tempo”, ninguém “rompe” simplesmente com suas heranças, imaginários e repertórios de símbolos. Assim, mesmo que teorias e práticas proclamem a mistura e a ‘desdefinição’ de identidades, preferindo a ideia de “devir” (que enfatiza a mudança dos seres e das coisas³¹) à ideia do “ser” que enfatiza a permanência e estabilidade, o elogio da

³¹ Na filosofia moderna esse conceito se complexifica. Em *Mil Platôs* Deleuze e Guattari defendem que: “todo devir forma um ‘bloco’, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’ mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a “faz fugir”. A relação mobiliza, portanto, quatro termos e não dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: x envolvendo y torna-se x', ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y'. Deleuze e Guattari insistem constantemente na recíproca do processo e em sua assimetria: x não “se torna” y (por exemplo, animal) sem que y, por sua vez, venha a ser outra coisa (por exemplo, escrita ou música). Misturam-se aqui duas coisas que não devem ser confundidas: a) (caso geral) o termo encontrado é arrastado num devir-expressivo, correlato das intensidades novas (conteúdo) pelas quais passa o termo que encontra, em conformidade com as duas faces de todo agenciamento (cf. o tema “só se devém animal molecular”, MP, 337); b) (caso restrito) a possibilidade de que o termo encontrado seja por sua vez aquele que encontra, como nos casos de co-evolução, de maneira que um duplo devir aconteça de cada lado (cf. o exemplo da vespa e da orquídea, MP, 17). O devir e, em suma, um dos pólos do agenciamento, aquele em que conteúdo e expressão tendem ao indiscernível na composição de uma “máquina abstrata” (daí a possibilidade de considerar não metafóricas formulações como: “escrever como um rato que agoniza”,

hibridação coexiste com as narrativas da pureza e da especificidade, assim como o antiteatralismo conviveu e convive com o pró-teatralismo (conforme PÜCHNER, p. 2002).

Mesmo que durante períodos – recortados e nomeados em prol de sua inteligibilidade e visibilidade – certas ideias e procedimentos se tornem mais visíveis e emergentes, parecendo eclodir em lugares distintos (*zeitgeist*), entendo que esses movimentos são múltiplos e heterogêneos. O esforço para o conhecimento necessita perceber tanto as ‘impurezas’ presentes em cada conjunto quanto as semelhanças e características afins que o constituem como um agrupamento. Assim, as periodizações da história da arte são vistas aqui mais como uma necessidade de organização da teoria do que simplesmente como o fim de um ciclo e início de outro. De certo modo essa perspectiva é consonante com a concepção de um “tempo impuro”, defendida por Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. No livro, o autor aborda o conceito de “sobrevivência”/*Nachleben*, proposta pelo historiador da arte Aby Warburg para defender a ideia de que, ao invés de um renascimento da cultura clássica, seria mais pertinente falar de aspectos que ficam latentes (menos evidentes ou mesmo recalcados) em determinados períodos, mas que não desaparecem/morrem por completo. De acordo com Didi-Huberman:

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*; assim a astrologia do tipo indiano – a mais remota que existe – encontrou um valor de uso na Itália do século XV *depois* de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.64).

A ideia de uma história tecida (também) por anacronismos é pertinente à discussão aqui proposta porque aborda por uma via complexa a questão do tempo, assim como pretendo abordar aqui a questão das formas-cinema e das formas-teatro: incluindo nos conjuntos separados em nome de sua inteligibilidade e visibilidade, elementos estranhos/dissonantes. Assim como um tempo contém outros, considerando suas sobrevivências (segundo as perspectivas de Didi-Huberman e de Aby Warburg),

não seriam as formas constituídas também dessas alteridades/impurezas?

Pensar as conjunções e disjunções entre o teatro e o cinema significa pensar sobre esses movimentos do(s) tempo(s) e das formas, refletindo sobre valores e ideias que sobrevivem em torno dessas identidades. Valores que ora surgem recalcados ora são realçados, num sem número de configurações que envolvem: os contextos de criação (formados por indivíduos, objetos, circunstâncias e até acasos); os agentes criadores (indivíduos inseridos em vários sistemas); e todas as constelações de ideias e práticas que atravessam e constituem meios, contextos e seus agentes.

Se a narrativa das especificidades vinculada ao modernismo enxerga no teatro uma série de valores a serem combatidos, e se o cinema surge nesse horizonte – o mesmo em que o teatro persegue os valores que lhes seriam próprios – o que há de distinto e de interseccionado entre essas duas formas? Quais as especificidades possíveis e capazes de criar um contorno mais ou menos estável do que podemos identificar como cinema e do que reconhecemos como teatro? Essas especificidades e estabilidades existem? Em que medida? Que características frequentemente atribuídas como definidoras ou constituintes das formas-teatro e das formas-cinema podem ser repensadas e relativizadas?

Entendo que o que distingue o que chamamos cinema e teatro são os modos como as duas formas se dão a perceber, sua manifestação (formas do passado que se transmutam e se presentificam no filme/formas presentes que configuram o espetáculo) e materialidade (projeção/corpo). Nesses modos, as temporalidades e espacialidades distintas ao teatro e ao cinema parecem ter um papel fundamental, inscrevendo-se mesmo nos aspectos que fazem cada meio ser o que é. No teatro, o acontecimento se dá em um tempo-espço partilhado com o espectador – o corpo que expressa e que se constitui como obra está frente a frente com os corpos que se dão à fruição deste acontecimento – razão pela qual o teatro é tido como uma arte da presença. Já no cinema, o tempo e o espaço do filme são esculpidos previamente (parafraseando Andrei Tarkóvski). Corpos, objetos, sons e cenários/paisagens são vestígios de acontecimentos/criações passados que se projetam em imagens e sons em forma de um acontecimento-filme. Parece óbvio que essas distintas temporalidades e materialidades acessem o espectador de modos diversos. Por isso, a questão da temporalidade, percebida também em seus desdobramentos espaciais, surge aqui como um aspecto ‘substantivo’ e, portanto, constituinte do que quer que venham a ser as formas-cinema e

as formas-teatro, no modo como as conhecemos, não deixando de considerar, contudo, a relatividade e provável efemeridade dessas afirmações.

De acordo com essa ideia de que a temporalidade é um fator fundamental naquilo que distingue o cinema e o teatro, as formas que ficaram conhecidas como “*live cinema*” e “teatro virtual” – exemplos de práticas que dialogam com as ideias do “campo expandido” nas artes – surgem como tensionamentos/dilatações na identidade desses meios. Por esse motivo serão incorporadas ao longo das reflexões propostas neste trabalho.

Outro aspecto que chamarei substantivo e que decorre da temporalidade-espacialidade (e/ou vice-versa) é o que concerne às substâncias (compostas por matéria e forma, segundo ARISTÓTELES, 2002). O que é a carne do cinema? Como ele se dá a perceber? Na lisura da tela a obra é projetada diante dos nossos olhos ou sobre os nossos olhos, considerando aqui, conforme defendido por Jacques Aumont, que o modelo mental acessado por um filme visto na tela grande, na TV ou no monitor de um computador é basicamente o mesmo, desde que não haja interrupção no fluxo do tempo (2012). No teatro, essa carnalidade parece mais óbvia: mesmo que sejam usados elementos que destaquem a cena (arquitetura, iluminação etc.), a experiência de visão-audição-percepção do espetáculo é a de um ou mais corpos que estão diante de nós. Esses corpos-atores exercem sua presença mesmo quando estão total ou parcialmente ocultos (como no teatro de bonecos ou no teatro de objetos). Talvez não estejamos distantes de pensar um ator-autômato ou um *Mestre das marionetes* robô (sendo o programador um manipulador à distância?), semelhante aos computadores programados para realizar obras plásticas. No entanto, *grosso modo*, essas diferentes carnações me parecem ser um aspecto fundamental nas distinções entre o que usualmente entendemos como teatro e cinema.

Existem ainda outros aspectos/atributos, muitas vezes tidos como intrínsecos às formas-cinema e às formas-teatro, que me parecem mais circunstanciais (acidentes, como os definiria Aristóteles) do que definidores. Cito como exemplos desses atributos, que chamo ‘adjetivos’³²: a perspectiva de que o teatro é uma expressão eminentemente verbal, e oposta ao cinema que seria a “dança das imagens”; a questão do teatro como lugar da perspectiva fixa, em oposição ao cinema que se afirma pelo movimento da

³² São aspectos adjetivos porque podem ou não ser associados àqueles substantivos. Por exemplo, na perspectiva deste trabalho, o teatro pode ou não ser uma forma eminentemente verbal. Sendo “verbal” um aspecto adjetivo e não constituinte o teatro como forma.

câmera; a ideia de que o cinema evoca um realismo congênito (Bazin), desdobrado no credo de uma interpretação minimalista como “o modo de interpretar para cinema” (oposto à “interpretação teatral”); e, por fim, a questão da montagem como procedimento fundamental de afirmação do cinema como arte autônoma, quando a meu ver ela também faz parte da expressão teatral, e também de outras formas.

Lembro que este trabalho não tem pretensões ontológicas (como definir o que são esses campos tão vastos e em movimento contínuo?). Ou, melhor dizendo, debruçar-se sobre as ideias ontológicas implica aqui considerar não apenas seus aspectos mais evidentes/visíveis/contornados, mas também seus aspectos mais sutis, problemáticos, suas virtualidades, tensionamentos e mutabilidades. Na perspectiva da teoria da complexidade busco pensar o teatro e o cinema como dois sistemas que se configuram e se conectam entre si, sendo também absorvidos e absorventes de outros sistemas. De acordo com Edgar Morin, “pensar a complexidade é respeitar a tessitura comum, o complexo que ela forma para além de suas partes”, não deixando “de ser capaz de não apenas religar, mas de adotar uma postura em relação à incerteza” (1998, p. 12-19).

Neste capítulo, tento discutir um pouco essas questões, refletindo sobre possíveis especificidades/ aspectos substantivos, para, adiante (próximos capítulos), pensar sobre os atributos/aspectos adjetivos, frequentemente apontados como elementos intrínsecos e que, talvez, possam ser vistos mais como elementos móveis no jogo das identidades (aspectos que atravessam várias formas) do que como aspectos definidores nas dinâmicas das permanências e das mutações do teatro e do cinema.

A adoção dos termos ‘substantivos’ e ‘adjetivos’ não se dá com um intuito valorativo, mas simplesmente pelo impulso de entender se há um contorno mínimo (mesmo que gasoso) que define teatros e cinemas, não deixando, porém, de enfatizar as conexões entre essas formas e as virtualidades mesmas desses conceitos. Em certa medida, se trata de dizer o óbvio sobre essas duas formas: aquilo que faz com que as percebamos enquanto tal; aquilo que se vem dizendo sobre as mesmas. Entendo que esse passo é necessário, para que possamos refletir melhor sobre as razões e desrazões dos discursos disjuntivos entre cinema e teatro e, sobretudo, para pensarmos os valores e condicionantes que configuram o jogo das identidades.

4.1 Dos riscos do tempo no Teatro

No meio de toda a crise identitária e “indefinição de estatuto epistemológico” de que fala Sílvia Fernandes (2011), a forma de estar e de se constituir no tempo-espço parece ser um aspecto fundamental se quisermos distinguir cinemas de teatros e vice-versa. Ao menos essa ideia parece estar contida em boa parte dos pensamentos de criadores e teóricos do teatro e do cinema. O pensador argentino Jorge Dubatti (1963), por exemplo, reconhece que o teatro como as outras artes passa por um momento de desdefinição, com o aparecimento de “acontecimentos artísticos fronteiriços desde o início do século XX³³” (2007, p. 14). No entanto, Dubatti afirma que o teatro possui uma singularidade, “que é sua estrutura inata” e “que o diferencia de outras formas fundadas na representação” (como o cinema, a TV e o jornalismo). Tal característica seria “o resgate do convívio” fundado em uma “reunião sem intermediação tecnológica – o encontro de pessoa a pessoa em escala humana.” (2007, p.20).

A perspectiva de Dubatti, que afirma “o teatro como acontecimento convivial” e sem intermediação tecnológica, implica o fato de que os espectadores e o acontecimento teatral coexistam/partilhem de um mesmo tempo-espço, sob pena de virmos desfeito o convívio, no modo como o autor o configura. Denis Guénoun (1946), outro pensador do teatro na contemporaneidade, e que também é encenador, aproxima-se da ideia de Dubatti quando, pensando o impacto que as imagens filmadas têm sobre o teatro, deduz que elas o estimulam “ao aprofundamento da sua essência”, a qual seria “a colocação diante do espectador do que não é filmável”:

[...] Colocação da própria coisa, do estar-aí da coisa. O teatro se torna o gesto da mostração, na medida em que visa não a forma do objeto mostrado, sua figura, seu desenho, sua cor – tudo o que a câmera poderia captar e reproduzir indefinidamente – mas na medida em que coloca diante do olhar, ali, sob os olhos, a coisa em sua fenomenalidade, o aparecer-aí. O aparecer aí da coisa é sua teatralidade”. (2003, p. 68)

A perspectiva de Guénoun assemelha-se à de Dubatti na ideia do teatro como fenômeno que põe frente a frente “o aparecer aí da coisa” e o espectador, propiciando uma convivência/percepção de algo que não seria mostrável pela câmera. Inúmeros outros criadores e pensadores sustentam essa ideia do “encontro” como o aspecto mais fundamental da expressão teatro. Dentre esses, o diretor polonês Jerzy Grotowski

³³ Tais acontecimentos fronteiriços já emergiam, portanto, durante a eclosão mesma do modernismo, que tanto buscou as especificidades.

(1933-1999) define “o teatro como o que ocorre entre o espectador e o ator”, afirmando que “todas as outras coisas são suplementares” (1971, p.18). Grotowski defende a ideia de um “teatro pobre”, no sentido de um teatro que deve se ater ao “essencial” que seria “o encontro”, no qual o ator oferece ao público o seu trabalho (1971, p. 40). Trata-se mais uma vez de uma busca pela especificidade.

Entendo que há uma consonância entre os pensamentos de Dubatti, Guénoun e Grotowski, a partir da qual o teatro se afirma como arte da presença, como arte que se realiza no presente entre o acontecimento-obra-ator e o espectador. Talvez seja esse o ponto mais difícil de ser refutado e, portanto, o aspecto mais estável no que se refere às identidades-teatro atualmente. No entanto, existem outras artes da presença cujos contornos também se reembaralham: a ópera, a dança, o circo e a própria *performance*, a qual se afirma nas últimas décadas baseada em uma efemeridade maior que a do teatro, na não separação entre a arte e a vida, em um vínculo mais explícito entre “*performer*” (ator?) e plateia e na ausência ou minimização do texto como eixo fundante da obra. As categorizações mais usuais que costumam separar o teatro e a dança, por exemplo, são frequentemente atacadas por um sem número de obras que desrespeitam o lugar comum do conceito: “bailarinos” reincorporam “a voz” a uma manifestação do “corpo” e tratam os textos como um prolongamento de sua dança; atores enfatizam seus movimentos no espaço, independente desses movimentos virem ou não acompanhados por um texto.

A relação com o texto divide os pensadores do teatro. Para Grotowski, o teatro pode dispensar o texto, mas não pode dispensar o ator. Para o diretor polonês o texto é literatura e chamar aos livros com textos escritos para teatro de “teatro” seria um engano (1971, p. 40). Já Denis Guénoun defende que o teatro se funda no jogo de tornar visível o invisível, constituindo-se como um verbo que se encarna na cena. O autor francês entende que as formas teatrais que não realizam esse jogo se esvaziariam em “pura mostração”; “matéria órfã de sua relação fundadora com o sentido”, o qual, para Guénoun, seria dado pela palavra (2003, p. 52-53).

A frequente e controversa conexão entre o teatro e o verbo será retomada no próximo capítulo. Por ora, lembro que a simples busca pela essência de um meio/ de um ser é uma empresa que tem sido vista com desconfiança e até com certa ironia: os termos “essencialista” e “purista” não se tornaram lisonjeiros nas últimas décadas. Por isso, mesmo que concordemos que existe um aspecto mais estável do conceito de teatro (a instauração de um convívio num mesmo tempo e espaço), não haveria nenhuma crise

ou indefinição de estatuto se mesmo as afirmações mais difíceis de serem contestadas não fossem testadas continuamente até seu *quase* desfazimento. Esses limites têm sido frequentemente postos à prova com o surgimento de veículos/formas de comunicação que propõem/impõem outras formas de convívio. Nesse sentido, concordar com Dubatti, Guénoun e Grotowski significa deixar de fora do campo “o radioteatro”, “o teleteatro” e o chamado “teatro virtual”, no qual o espectador se conecta em determinado horário, para assistir a um acontecimento que se desenrola em outro espaço (embora quase ao mesmo tempo, excetuando possíveis atrasos na transmissão). Todas essas formas, mediadas por um aparato/elementos maquínicos que estariam fora da escala humana, frequentemente (mas não necessariamente) mantêm a ideia de um acontecimento que se dá ao mesmo tempo (ou quase) em que é percebido pelo espectador, ocorrendo, entretanto, em outro espaço.

Tanto o radioteatro (que adaptou para o rádio várias peças escritas para teatro) quanto o que mais tarde se chamou teleteatro (movimento análogo para a TV e inspirado no *live drama* americano) aconteciam prioritariamente “ao vivo”. Esse aspecto é ressaltado pela pesquisadora Maria Cristina Brandão de Faria quando ela afirma que o conceito de teleteatro mais do que designar “um mero teatro filmado” nasce para afirmar “aquilo que a televisão e o teatro têm em comum: a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo” (2006, p. 02). Entendo que a mesma ideia pode ser relacionada ao radioteatro e também ao “teatro virtual”: são formas que interseccionam o teatro/ideias de teatro aos canais/meios de comunicação disponíveis: rádio, TV, internet e o próprio cinema. Nessas intersecções, mais uma vez, o ponto chave é a interpretação ao vivo. Chamo a atenção, na fala da autora, para a expressão “mero teatro filmado”, ideia que parece angariar incômodos por todas as partes e que será discutida adiante.

Não ignoro aqui o fato de que um espectador pode ter contato com uma obra de radioteatro, de teleteatro ou de teatro virtual a partir do seu registro (em áudio ou audiovisual). Essa forma de contato, na perspectiva de teatro como tempo e espaço partilhados entre espectador e obra, já estabeleceria, portanto, outro modo de relação: a relação com a memória de um acontecimento teatral. Pensando aqui o conceito como “matéria” da identidade, talvez pudéssemos dizer que se trata de um teatro que se rarefaz, se gaseifica enquanto conceito de teatro, a partir do momento que se torna passado.

De modo geral, radioteatro, teleteatro e teatro virtual (mesmo que realizados ao

mesmo tempo em que são apreciados) fogem às perspectivas de “teatro” defendidas por Dubatti, Guénoun e Grotowski (além de outros), interpondo entre o convívio “em escala humana”, entre “o aparecer-aí da coisa” e o olhar, e entre ator e espectador, os dispositivos maquínicos necessários a cada meio. A questão aqui é pensar se e de que forma essas mediações afetam uma pretensa identidade-teatro. Não estaríamos falando de outros modos de convivência? De convivências mediadas? Mais uma vez recorro a Dubatti, quando o autor fala de um “tecnovívio” que difere do simples convívio em alguns pontos:

A grande diferença entre convívio e tecnovívio é justamente tudo aquilo que implica a sustação do corpo. Primeiro elemento: desterritorialização. Segundo elemento: capacidades na percepção que não sejam as naturais em um corpo. Terceiro elemento: supressão do vínculo dialógico com o outro, porque o outro pode ou não estar do outro lado da intermediação tecnológica. É o que acontece com o cinema, por exemplo. No cinema, não há nada do outro lado, há imagens projetadas, mas não há diálogo com o ator. No tecnovívio, surge uma subjetividade ordenadora do campo das experiências. Além de ordenadora, essa subjetividade organiza também uma política muito vinculada ao poder e ao mercado. Além disso, como o tecnovívio distribui a informação, essa informação pode ser guardada, “enlatada”. Ao contrário, quando se está em uma situação de convívio, esta experiência não pode ser guardada. A experiência tecnovivial e a experiência convivial são muito diferentes (Em MENDONÇA, 2011, p. 03).

No teatro, a alteridade se solidifica nos corpos dos atores e nos objetos cênicos. Por vezes, o corpo do outro me invade e me constrange, simplesmente por estar ali ou por realizar um movimento concreto em minha direção como público. Como a celebrar essa carnalidade do teatro, esse corpo territorializado é posto no centro do foco em *Para dar um fim no juízo de deus* (1996 e 2016), texto de Antonin Artaud e encenação de José Celso Martinez Correia (ver figuras 14 e 15). Na encenação, a corporeidade dos atores é exibida em uma materialidade explícita: esperma, sangue, pelos e fezes. Um ator se masturba em um recinto fechado, mas nós o vemos pela projeção de imagens transmitidas no momento do espetáculo. O resultado da cena (esperma) é exibido ao público, assim como o sangue tirado com seringa, os cabelos cortados e as fezes expelidas ao fim de um monólogo. É como se a encenação quisesse demarcar esse domínio do corpo, exibindo orgulhosamente aquilo que esse corpo atuante e vivo produz, mas que costuma ser visto com nojo ou vergonha. A exibição dos excrementos no espetáculo surge, portanto, como forma de militância do corpo que não poderia, tendo em vista o propósito dessa exibição/teatralidade recorrer a outra forma que não ao teatro/ à *performance*.

Abro um parêntese aqui para dizer que a *performance*, a meu ver, não compõe uma outra forma, distinta do teatro. Ela simplesmente exacerba uma teatralidade (especificidade) que foi buscada ao longo do século XX, a partir da afirmação de um ato efêmero: risco do presente comprimido entre o passado e o futuro; da exaltação dos valores da cena (geralmente em detrimento do texto) e que busca uma não separação entre arte e vida e entre espectador e plateia.



Figura 14 - *Pra dar um fim no juízo de deus*: as fezes



Figura 15 - *Pra dar um fim no juízo de Deus* (2016): o sangue

Seria importante pensar sobre o que pomos dentro ou fora dos conjuntos teatro e dos conjuntos cinema? Por que discutir as narrativas de disjunção e/ou de conjunção entre eles? Talvez mais importante do que pensar se uma determinada forma é/não é teatro/cinema seja pensar as dinâmicas que nos movem a criar esses conjuntos como contornos mais ou menos porosos. Pensar como operamos esses conjuntos e os valores que movem e são movidos por essas dinâmicas. Quando fala da diferença entre o convívio em escala humana e o tecnovívio me parece que Dubatti pretende valorizar a ideia desse convívio e da afectabilidade em duas vias. Quando ele afirma que no cinema “não há nada do outro lado” poderíamos questionar, respondendo: “claro que existe algo: é o filme!”, assim como uma escultura ou um quadro existem ali, no ato de sua apreciação. Mas não é disso que trata o pensador argentino. Ele discorre sobre uma forma que afeta e se deixa afetar pelo público e, segundo sua perspectiva, isso surge como aspecto valorativo do teatro.

Em inúmeras configurações (desde que mantido como arte convival, na qual espectadores e atores partilham certo espaço e tempo) o teatro envolve e está envolvido em algum risco: o risco de uma obra que pode (e é) continuamente afetada por circunstâncias nem sempre passíveis de serem previstas. Os riscos são os mesmos da vida que interfere continuamente no roteiro das ações previstas: a atriz brasileira Cacilda Becker sofreu um derrame cerebral e entrou em coma durante uma apresentação de *Esperando Godot*, em 06/05/1969. Isso não estava previsto nos ensaios e não pôde ser resolvido pela produção. A morte de Molière (17/01/1673) tornou-se lendária, contando a história que, enquanto ele tossia sangue, o público aplaudia o que julgava ser uma brilhante interpretação da personagem Argan, em *O doente imaginário*. Uma situação semelhante foi trabalhada em *O último ato* (2015), filme dirigido por Barry Levinson, no qual Al Pacino interpreta um ator que acredita ter perdido o talento e que termina por se matar em cena, enquanto o público delira com sua ‘interpretação’ de *Rei Lear*.

Mais sutis que a morte, as interações entre atores e espectadores saem do *script*, interferindo constantemente nos espetáculos teatrais. Esse fato ganha maiores proporções perante inúmeras obras e teorias que realizam e defendem uma aproximação entre cena e espectador, por vezes, buscando uma maior participação (estreitamento do convívio?) do público. A quebra da “quarta parede”, linha divisória imaginária que separa palco e plateia, não teria sido suficiente e frequentemente os atores descem até a área da plateia ou convidam o público a estar no palco. O nome “teatro interativo” se

proliferou e inúmeros gestos/passos são realizados na busca por trazer o espectador e fazê-lo se sentir parte da obra em graus diversos de participação. No espetáculo *Nós* (2017) – texto e direção de Márcio Abreu com o Grupo Galpão – os lugares do público são dispostos sobre o palco e, ao final, uma sopa (feita ao longo do espetáculo) é distribuída com a plateia, que também pode dançar com os atores ao fim da sessão. Também uma sopa é distribuída para alguns espectadores convidados a subir ao palco em *O avesso do claustro* (2016), da paulistana Companhia do Tijolo. Inspirada na trajetória política de Dom Hélder Câmara, a peça inclui uma cena de “lava-pés” na qual os atores se ajoelham para lavar os pés dos espectadores voluntários. Em *Combinado* (2003), espetáculo do grupo carioca Os desequilibrados, inspirado nos filmes *noir*, o espectador passa por três mesas para ouvir três versões de um assassinato, sendo convidado a solucionar o crime, enquanto come um sushi oferecido pelo espetáculo. Os exemplos se multiplicam.



Figura 16 - Teuda Bara, Paulo André, Eduardo Moreira e Antonio Edson em *Nós*.



Figura 17- *O avesso do claustro*, Teatro de Santa Isabel, 2017.



Figura 18- *Combinado*: Letícia Isnard, José Karini, Ângela Câmara, Cristina Flores e Saulo Rodrigues

Em 2007, numa das apresentações realizadas no Rio de Janeiro de *Os sertões – o homem I*, do Teatro Oficina, um espectador entra no espaço cênico (uma grande passarela que passa por entre arquibancadas) e resolve participar do evento: tira a roupa e tenta acompanhar as danças e parte das ações. A despeito de algumas tentativas do elenco de conduzi-lo de volta à plateia, ele insiste em permanecer ali durante várias cenas³⁴. No espetáculo *Dilacerado* (2004), apresentado no Teatro Café Pequeno, no Rio de Janeiro, enquanto uma das atrizes narra o momento em que o pai dela (ou de outro

³⁴ Durante a mesma apresentação me chamou a atenção o fato de o público, no momento em que é citada a comparação feita por Euclides da Cunha entre o sertanejo e o gaúcho, vaiar o gaúcho e aplaudir o sertanejo.

ator/atriz?) fez quimioterapia (a dramaturgia era baseada em depoimentos dos atores, mas, por vezes, um ator interpretava o depoimento/experiência de outro), algumas pessoas da plateia começam a rir. A reação do público faz a atriz (Letícia Isnard) comentar: “Que engraçado, não é? Fazer quimioterapia”? As risadas não param e o diretor Ivan Sugahara intervém, subindo ao palco e reclamando do comportamento da plateia.

Nos dois exemplos descritos havia, por parte da encenação, procedimentos e discursos para aproximar o público do evento-teatral: *Os sertões* inicia com uma grande roda de ciranda da qual os espectadores participam; no programa do espetáculo *Dilacerado* fala-se de um desejo de interatividade. No entanto, os discursos em direção à plateia, proferidos pelos dois espetáculos, aparentemente, não previam *àquelas* reações, que afetaram de modos distintos às duas performances. No caso do espetáculo *Dilacerado* que trabalha depoimentos de casos vividos pelos atores, tendo como base o gênero documentário, a exposição tornou-se ainda maior, o que talvez explique parcialmente a reação do diretor. Os dois exemplos mostram essa afectabilidade típica do teatro, no qual espectador e atores partilham um mesmo tempo-espço do acontecimento. Isso equivale a dizer que essa temporalidade/presencialidade no teatro, o distancia da perfectibilidade do cinema, conforme tratada por Benjamin.



Figura 19- Letícia Isnard, José Karini (costas) e Saulo Rodrigues, em *Dilacerado*.



Figura 20 - *Os sertões – o homem I*, do Teatro Oficina Uzyna Uzona

As artes da presença são de várias maneiras afetáveis e permeáveis a um sem número de acasos. A categoria da perfectibilidade como tempo acabado e perfeito, sobre o qual o agente criador possui o máximo de controle, não pode ser aplicada ao teatro nem às artes presenciais de modo geral. Melhor seria pensar na ideia de que o virtuosismo (e não a perfectibilidade) no teatro não passa tanto pela ideia de um controle absoluto sobre a obra, mas pela habilidade de atores e criadores (músicos, operadores de luz e de som, contrarregas etc.) em lidar com o que vem do acaso, incorporando-o rapidamente em favor da obra em questão.

Se o teatro, naquilo que chamei de aspecto mais sólido do conceito, está pautado no convívio num tempo e espaço presentes entre obra e espectador, parece-me que há nessa relação algumas sutilezas nem sempre discutidas. Por exemplo: se uma forma-teatro se pauta prioritariamente em um texto escrito anteriormente (um texto acabado e perfeito), submetendo a cena e a relação com o público à realização desse texto, parece-me que há uma inevitável inserção do passado nessa arte do presente. O texto se torna um pilar dessa perfectibilidade; um elemento de controle sobre a obra que pretende submeter as intervenções do acaso a um sentido anterior.

Durante um bom tempo (hoje) e em muitos lugares os ensaios de um espetáculo teatral iniciavam/iniciam com uma leitura de mesa. Após dissecados os sentidos do texto é que os atores se inscrevem no espaço: sua dança sendo guiada pelos sentidos propostos pela dramaturgia e pela análise ou interpretação dessa dramaturgia. Essa forma de relação implica um uso da temporalidade na qual o presente surge relativizado, já que os sentidos da obra foram dados previamente pela mídia-texto.

O mesmo pode ser dito sobre a dramaturgia cênica, composta tanto pelo uso da palavra como por tudo que se inscreve na cena em imagem, som, cheiros e toques. Quanto mais fixada está essa coreografia e quanto menos afetável ela for ao convívio presencial, maior o peso desse passado acabado no presente da obra. Como alguém que chega pronto a um encontro, não se deixando surpreender ou afetar pelo outro. Talvez por isso Denis Guénoun afirme que: “o coração do jogo do ator é sempre um certo *quantum* de improvisação” (2003, p. 58). Se esse jogo se fixa, diz o autor, “deixa de ser jogo para se esgotar na reprodução mimética” (Idem). Estaríamos falando, então, de um jogo executado por uma supermarionete, conforme idealizado por Gordon Craig? Seria a prática de um teatro, cuja “reprodutibilidade técnica” se dá, não pela existência de cópias que desestabilizam a valorização do original, mas pela repetição perfeita de algo definido previamente ao momento do encontro com o espectador? Em algumas das perspectivas de teatro abordadas aqui, tal perfectibilidade, ao invés de ser desejável, seria um elemento de enfraquecimento da relação obra-espectador: um contato entre peles sem poros.

Talvez por isso, na contramão da perfectibilidade pautada num texto ou numa partitura cênica fixada anteriormente, as chamadas artes performativas proponham uma temporalidade ainda mais calcada no presente (mais teatro?) que o próprio teatro, desamarrando os eixos prévios do texto (geralmente reduzido a um roteiro de ações/circunstâncias) e proclamando a deriva da relação entre *performer* e público no momento mesmo em que esta se dá. Presente comprimido que se afirma na identidade com o efêmero e na ideia de que cada performance será única, apresentando momentos e relações que não podem ser repetidos.

Poderíamos dizer que essas distintas formas de lidar com o texto (cênico ou verbal), são também modos diversos de lidar com o presente no teatro? O primeiro: presente submetido e relativizado pela prioridade do texto (elemento acabado); o segundo: presente que tenta se comprimir em si mesmo, apagando ou tentando (utopicamente) apagar os sentidos e textos prévios/passados? Se a resposta for sim,

lembro que há ainda outros modos no teatro de lidar com o texto, visto aqui como um veículo de temporalidade. Alguns processos de criação abordam o texto de forma indireta, trabalhando com improvisos que partem da temática e/ou de um aspecto formal da dramaturgia³⁵; outros preferem uma dramaturgia que é escrita conjuntamente ao processo de construção da cena³⁶, entre outros. Nos dois casos, há uma tentativa de não se limitar aos sentidos propostos previamente pela dramaturgia, buscando um diálogo mais ativo entre o texto e a cena.

Tais exemplos nos servem para lembrar que mesmo no teatro, naquilo que chamamos aqui de aspecto mais sólido do conceito, o convívio no tempo presente é mediado por textos-prévios e passados. Provavelmente inexistam convivências não mediadas. E essa afirmação não se pretende uma negação da perspectiva de Dubatti, tencionando apenas realçar que mesmo o convívio territorializado no tempo e espaço do presente está fadado a essa presença do passado e dos textos e dispositivos prévios (língua, dramaturgia, convenções e pactos de convivência etc.), tanto no teatro quanto na vida.

Evidentemente essas relativizações não mudam a questão de que o tempo-espaço partilhado – presente entre obra e espectador surge aqui como um dos aspectos mais estáveis das identidades-teatro. Talvez por isso nenhuma forma tensione tão radicalmente a identidade do teatro com o tempo presente e com o convívio não mediado entre atores e espectadores quanto à ideia mesma de um teatro virtual. O próprio nome parece surgir de uma fricção que impõe/propõe a desterritorialização do corpo, em outra configuração de tempo e de espaço, enxertando a virtualidade na presença: tempo passado e/ou espaço distinto que necessita da tecnologia das câmeras e das transmissões via *web* para criar o (tecno) convívio.

A questão é nova e ao mesmo tempo antiga. Conforme discutido, o chamado radioteatro já impunha uma desterritorialização do corpo, “*Teatro pelos ares*”³⁷ que se propaga como onda sonora. Talvez por isso mesmo tenha sido rapidamente considerado como outra forma³⁸, de modo análogo ao que aconteceu com o teleteatro.

³⁵ Essa opção geralmente tem como objetivo fazer os atores experimentarem circunstâncias pertinentes àquelas trazidas pelo texto/proposta do espetáculo, sem que haja uma predeterminação de falas e ações, Abrindo espaço para a criação em cena e evitando uma cristalização da interpretação.

³⁶ O pesquisador José Da Costa nomeia essa prática como escritura cênico-dramatúrgica conjugada.

³⁷ Alusão ao programa de mesmo nome, comandado entre 1937-1943 pela atriz Cordélia Ferreira (1898-2000) na rádio Mayrink-Veiga.

³⁸ Segundo a pesquisadora Cristina Barros Riego: “O rádio-teatro foi conquistando formas e características tão particulares que acabou se afastando das irradiações de peças, para desenvolver técnicas específicas tanto de dramaturgia quanto de representação, estabelecendo assim um gênero

Aparentemente cada nova mídia propicia novas formas de fruição e de relação entre a obra e o público. Por isso, dentro do objetivo desta tese de investigar uma possível tensão identitária entre o teatro e o cinema, parece necessário o debruçar-se sobre outra questão de base: as formas de relação entre obra e público propostas pelo cinema. Que implicações os usos do tempo trazem às identidades do cinema? Seria essa temporalidade um aspecto substantivo à forma-cinema?

4.2 Do passado modelado e presente: O cinema

O que seria a matéria do cinema? As imagens e sons captados/criados e montados, *grosso modo*, previamente ao momento da sua exibição sob a forma do filme³⁹? A distância temporal entre espectador e obra (que se apresenta acabada e “perfeita”), obviamente implica um controle muito maior sobre o produto final, pois, em última instância, as imagens e sons que constituem um filme foram escolhas do diretor, do produtor e de sua equipe⁴⁰. Ao assistir um filme, o espectador não pode afetá-lo enquanto obra. Poderíamos, sim, pensar que as interações entre a plateia ou mesmo o estado do sujeito-espectador quando do momento da sessão influenciam na apreciação do filme. O abismo-filme⁴¹ pode, sim, nos olhar de volta se acionarmos/forem acionadas em nós as conexões subjetivas capazes de tornar o filme um espelho. No entanto (no âmbito do que se costuma chamar objetivo), o desempenho dos atores será o mesmo⁴² independente do dia que eles tiveram e da recepção do público: da tosse, das conversas e mesmo de alguém que se levante e atire contra a imagem na tela⁴³. Afinal não haveria ninguém a quem matar, porque não haveria nada ali, segundo o raciocínio de Dubatti, que opera a partir da ideia de um vazio: o vazio do convívio em escala humana. No entanto, gostaria de pensar essa conexão entre o espectador e o filme também de outro modo.

independente”. Em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/>

³⁹ Como acontecimento não exclui as cenas de animação ou experiências abstracionistas, criadas antes do momento em que são vistas pelo público.

⁴⁰ Não raro existem determinações do mercado exibidor que interferem no formato final (duração e corte ou inclusão de determinadas cenas).

⁴¹ Faço alusão à análise de Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*.

⁴² Não desconsidero aqui que mudanças na qualidade da projeção, do som, as condições de recepção e mesmo o momento do espectador pudessem causar a sensação de que o filme se torna “outro”, mediante essas variantes. Aqui, comparo a obra a ela mesma.

⁴³ Refiro-me ao fato de que, em 03/11/1999, um estudante de medicina disparou tiros de uma submetralhadora contra a tela e depois contra a plateia em um dos cinemas do shopping Morumbi em São Paulo, matando três pessoas e deixando cinco feridas.

O cinema permite o convívio com o tempo que já foi⁴⁴. Seu surgimento representa na história das artes uma oportunidade inédita de contemplação do passado. É sua potência de registrar, criar e modelar os tempos em movimento que faz com que o cinema propicie uma experiência única ao espectador: a chance de “conviver” com o passado, de ver e de perceber o movimento, a voz e as formas de pessoas, de paisagens, de cenários e de objetos (reais ou não) que por vezes nem existem mais, ou que simplesmente não existem nas circunstâncias exibidas no filme, no momento de sua projeção. Não conheceríamos os desempenhos de Charles Chaplin, Marlene Dietrich, Buster Keaton, Antonin Artaud, Giulietta Mazina, Marcello Mastroianni e tantos outros pelo *tempo* que deles nos separa. Não conheceríamos a face em movimento da História – os monumentais desfiles nazistas e os horrores do holocausto, tantas copas do mundo e olimpíadas, as multidões nos *shows* de *rock*, comícios e passeatas etc. – sem o advento do cinematógrafo⁴⁵.

Mas, obviamente, nem todo registro audiovisual é visto como cinema. Alguns são reportados à esfera do telejornalismo, das telenovelas (apresentadas em capítulos), de programas de TV que se apresentam na forma de quadros etc. Há ainda o mundo dos jogos e das realidades virtuais e aqueles que compõem instalações e são exibidos em museus/galerias/ruas, sendo os últimos associados ao mundo das artes plásticas.

Geralmente se supõe que no cinema haja uma elaboração que pretende uma fruição distinta dessas outras formas. Mas, se lembrarmos dos cinejornais, por exemplo, mais frequentes antes do surgimento da televisão, poderíamos nos perguntar se eles não seriam, também, “cinema”? E em caso de estarem incluídos nesse conjunto, o que os diferenciaria dos telejornais? O meio de veiculação? Antes da proliferação da tecnologia digital a fronteira entre cinema e vídeo era bastante praticada. As qualidades resultantes de cada formato eram visivelmente diferentes e havia uma hierarquia evidente na qual o cinema e a película ocupavam o lugar mais nobre. Com a popularização da tecnologia digital, entretanto, essas fronteiras perdem bastante o sentido.

Se resolvêssemos estabelecer uma fronteira entre os cinejornais (que se aproximam do documentário) e os telejornais (geralmente apresentados ao vivo e conduzidos por apresentadores e repórteres) apenas pela questão do meio, talvez tivéssemos que discordar de Jacques Aumont, quando ele afirma que o modelo mental

⁴⁴ André Bazin comenta essa propriedade no ensaio *Ontologia da imagem fotográfica* (2014, p. 27-34).

⁴⁵ Algo análogo poderia ser dito sobre os atores, lugares e agentes da história contemporâneos, aos quais temos pouco acesso pela questão da distância.

de um filme visto no cinema, na TV ou no monitor é basicamente o mesmo (2012).

Os cinejornais eram usualmente curtas-metragens e costumavam preceder a sessão de um filme longa de ficção, na primeira metade do século XX⁴⁶. Funcionavam como fonte de informação, mas não eram a principal atração. Talvez, por isso, pensando na perspectiva daquilo a que o mercado exibidor e consumidor conferem mais ou menos valor, os cinejornais tenham ficado na periferia do conceito hegemônico de cinema, assim como os curtas-metragens ficam praticamente fora do circuito comercial.

Se pegássemos um programa de auditório como o de Sílvio Santos e/ou de Faustão e o colocássemos dentro do dispositivo clássico: em uma tela grande e numa sala escura, com o projetor oculto atrás das vistas da plateia, sem comerciais e sem interrupção do tempo, isso poderia ser pensado como cinema? Parece que o limite é tênue e talvez esteja mais presente na perspectiva de quem exhibe um produto e de quem o vê – do que propriamente na forma do filme. Mas quanto a essas demarcações, se é que importam, elas importam para quê? O que valoramos e ‘desvaloramos’ quando colocamos uma forma dentro ou fora de um conjunto como o cinema, por exemplo? Deixo a questão em suspenso por ora, para pensar que, na periferia ou no centro do conceito, o cinema é uma máquina de memória que registra esses tempos-espacos passados, fazendo-os emergirem novamente em sua forma esculpida e (re)criada: o filme. Não é uma simples erupção do passado, mas nos dá uma sensação de proximidade com ele que é singular. Trata-se da realização de um sonho antigo de ver o que já foi, uma demanda cujos indícios talvez possam ser lidos no surgimento do teatro de sombras, por exemplo.

Segundo uma lenda chinesa, inconformado com a morte de sua bailarina favorita, o imperador Wu-Ti (121 a. C.) pede a um mago (ilusionista?) chamado Shao Wong para revê-la (BERTHOLD, 2000, p. 55). Wong teria esculpido uma silhueta na pele transparente de um peixe e, usando uma cortina branca, teria feito a silhueta dançar ao som de uma flauta, fazendo o imperador acreditar ver a bailarina no mundo dos mortos (ABREU, p. 2014). É curioso pensar que, por mais que a história descreva a ação de Wong como um truque, ela causa a impressão, perante o imperador, de estar diante da realidade – uma impressão ou efeito frequentemente atribuído(a) ao cinema.

O teatro de sombras, dentre outras formas, poderia ser visto como um “pré-

⁴⁶ Eles não deixam de existir depois desse período. Apenas se tornam menos frequentes. No Brasil, eles existiram até a década de 1980.

-cinema⁴⁷”, uma espécie de ancestral do cinema que é também teatro. Ele conjuga a magia e a ilusão de realidade no poder persuasivo de composições audiovisuais modeladas em uma carne sutil: as projeções. O corpo do manipulador se manifesta a partir dos bonecos/objetos, os quais, por sua vez, não aparecem diretamente, mas por via de suas silhuetas em uma espécie de dança da luz e das sombras. Não é difícil pensar que essa desmaterialização dos corpos (que estão lá – manipulados e manipuladores –, mesmo que ocultos) oferece uma abordagem distinta daquela do teatro de um modo geral. Nem a sombra nem o boneco/objeto me olham de modo direto: o que se instaura é um jogo especular de presenças e de virtualidades. Um jogo semelhante, talvez, ao que acontece entre um filme e seu espectador. Com a diferença de que no filme a projeção é o acontecimento (presença) e os seres, lugares e objetos que geraram as imagens e os sons captados são vestígios: estão ali virtualmente.

No cinema, os efeitos de participação suscitados são distintos daqueles provocados no público do teatro porque estamos tratando de outra ‘matéria’. Uma matéria menos sólida que a carne: uma matéria líquida, que se mistura facilmente ao mundo dos sonhos, dos devaneios e da psique humana, fazendo com que o espectador sinta a forma do filme, de certo modo, quase como um desdobramento de si mesmo. O assunto é tratado por Edgard Morin no livro *O cinema ou o homem imaginário*, no qual o autor afirma que no cinema: “a cinestesia do espetáculo se aprofunda na cinestesia do espectador, ou seja, na sua subjetividade, levando às projeções-identificações. A ausência de participação prática determina uma participação afetiva intensa: verdadeiras transferências acontecem entre a alma do espectador e o espetáculo da tela” (2014, p. 120). Morin ressalta que o cinematógrafo como espetáculo “criava uma situação espetatorial particularmente pura pelo fato de estabelecer a maior segregação física possível entre o espectador e o espetáculo” (P. 121). Essa segregação, entretanto, seria compensada por uma mobilização intensa do mundo subjetivo do espectador:

Quando os poderes das sombras e do duplo se fundem numa tela branca, numa sala obscurecida, para aquele espectador afundado em seu alvéolo, em sua mônada fechada para tudo, menos para a tela, envolvido na dupla placenta, a de uma comunidade anônima e a da escuridão, quando os canais de ação são fechados, abrem-se as eclusas do mito, do sonho e da magia (2014, p. 122).

⁴⁷ No livro *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, Arlindo Machado analisa as muitas formas que precederam o que mais tarde chamariamos cinema que, segundo o autor, apresenta a “hegemonia do modelo narrativo a partir de Griffith. Dentre esses pré-cinemas, Machado cita: a lanterna mágica, o teatro óptico (Reynard), espetáculos de fantasmagoria, experimentos de decomposição do movimento (Marey e Muybridge) e de síntese do movimento (Plateau), entre outros (2011: Preliminares, 01).

A segregação entre o tempo-espço do espectador e o tempo-espço do filme acessa a subjetividade de seu público em um modo distinto de engajamento: a imersão no mundo fílmico seria também uma imersão na própria psique. Ou seja, além do sonho de contemplar “o que já foi”, o surgimento do cinema – sobretudo em sua forma clássica “de visão mais ou menos solitária de uma grande imagem movente no escuro” (AUMONT, 2012, p. 01) – realiza um enorme passo no desejo de “absorção” – qualidade de uma obra que aponta para si mesma, esfumando o que acontece fora de seu quadro – preconizado por Diderot e que Michael Fried vai pleitear como um valor em si mesmo.

No entanto, parece-me necessário fazer uma ressalva. Vários pensadores contestaram a ideia de que a identificação entre o espectador e a perspectiva do filme resulta em uma adesão passiva e em bloco⁴⁸. O espectador de cinema não interrompe seu fluxo de pensamentos para se entregar ao filme. Mesmo que o poder de afecção do filme e também sua capacidade de absorção sejam enormes, o espectador trava com ele um diálogo interno ou mesmo externo (quando emoção e pensamento se tornam fala e/ou gesto), podendo mesmo negar sua perspectiva. Lembro um conhecido que foi embora na sessão do filme *Avatar* (2009), argumentando que o filme não estava deixando-o pensar. O caso serve, ao mesmo tempo, para pensar o poder de afecção do filme e a não passividade do espectador. Se o espectador afirma que o filme não o deixou pensar, talvez pudéssemos inferir uma interferência ativa, por parte do filme na mente e nos sentimentos desse indivíduo. Simultaneamente, essa interferência lhe pareceu impor uma fruição que não lhe agradou, fazendo-o ir embora. Mas se ele foi embora é porque o fluxo de seu pensamento-sentimento não cedeu passivamente ao filme.

Trata-se aí de destacar que o poder de afecção e de persuasão dos filmes de um modo geral (que serão infinitamente variáveis, dentro da equação: que filme, que espectador e em que condições de exibição) não resulta simplesmente em uma hipnose do público. Feita essa ressalva à perspectiva do espectador na placenta (Morin) volto à

⁴⁸ Em *O espectador no texto: a retórica de No Tempo das Diligências*, Nick Browne contesta essa perspectiva, argumentando que o filme de John Ford mostra frequentemente as perspectivas que ele quer denunciar. O autor usa como exemplo a perspectiva da personagem Lucy, uma “senhora respeitável” que ora é mostrada em corpo, ora vemos a partir do seu olhar, o que não resultaria num efeito de adesão a Lucy. De acordo com Browne: “Nossos sentimentos como espectadores não são “análogos” aos sentimentos e interesses dos personagens. Não somos obrigados a aceitar suas visões de si mesmos ou de outros [...]. Ao contrário, nosso ponto de vista sobre a sequência é vinculada mais fortemente à nossa atitude de aprovação ou reprovação e é bastante distinto de qualquer ângulo de visão literal ou ponto de vista da personagem” (Em RAMOS (Org.), 2005, p. 240).

discussão das implicações temporais e espaciais nas formas-cinema.

A distância de tempo e de espaço entre o acontecimento captado e o acontecimento projetado permitiria ao espectador experiências subjetivas de circunstâncias as quais dificilmente seriam possíveis de ser vividas, sem que houvesse um risco real à sua integridade física. No “tapete voador” (Sadoul apud MARTIN, 2005: 38) em que se senta o espectador de cinema, ele pode olhar e ouvir (de muito perto, de muito longe, de muito alto, de baixo para cima e de tantas outras maneiras) imagens e sons que documentam acontecimentos “reais” ou que encenam circunstâncias mais ou menos fantasiosas: guerras, o fundo do mar, o espaço, a intimidade de alguém, seres sobrenaturais. Isso sem contar as animações e as possibilidades abstracionistas (periferia da periferia), frequentemente esquecidas quando discutimos o tema.



Figura 21 - *O menino e o mundo*, de Alê Abreu, 2013.

Implícito no efeito do “tapete voador” está um fator importante na distinção entre cinema e teatro e que afeta o modo como o filme se manifesta: a capacidade que o cinema tem de aumentar ou diminuir muitas vezes uma imagem em relação ao tamanho do objeto real⁴⁹. Embora várias trucagens com espelho fossem usadas em espetáculos teatrais, o “primeiro plano” que vai até o plano detalhe (enquadrando um elemento específico) cria ampliações, enquanto o plano geral pode realizar diminuições⁵⁰ na escala de modo mais radical e preciso que os truques com espelhos. Um olho humano

⁴⁹ Evidentemente que a pintura, a escultura e a fotografia também apresentam essa possibilidade, mas aqui estamos tratando especificamente da diferença entre cinema e teatro.

⁵⁰ Embora o olho humano possa enxergar objetos muito grandes (navio, montanha etc.) a partir de determinada distância, o cinema permite uma contemplação de conjunto desses grandes blocos de matéria a distâncias distintas daquelas necessárias para ver o objeto real.

pode ter metros ou dezenas de centímetros (considerando também o tamanho da tela da TV e do monitor), enquanto uma montanha precisa ser reduzida para caber na maior das telas de cinema. Essa experiência de manipulação das escalas só é possível no teatro por meio do uso de projeções audiovisuais, às quais as formas-teatro têm recorrido frequentemente para acessar seu público de outras formas. Vale lembrar que, de modo mais amplo, a propriedade de ver em escalas distintas àquelas permitidas ao olho humano não são específicas do cinema, e sim uma possibilidade obtida a partir da mediação dos artefatos maquínicos. A astronomia, a física, a química, a biologia e a ciência de um modo geral utilizam fartamente esses recursos para estudar microcorpos e também corpos gigantes (em relação às nossas próprias dimensões). No entanto, no que se refere ao universo do espetáculo, coube ao cinema a primazia dessas possibilidades.

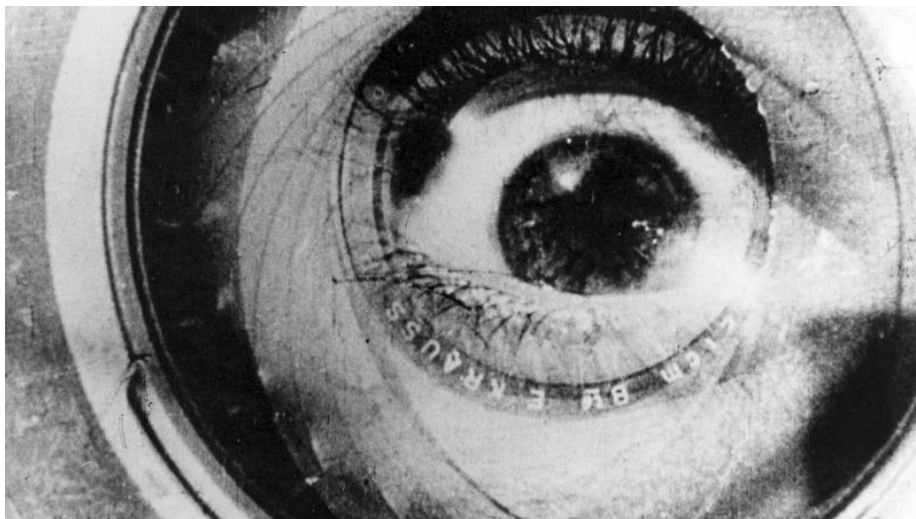


Figura 22 - *Cinema olho* (1924), filme de Dziga Vertov



Figura 23 - *Um cão andaluz*, Luis Buñuel, 1929.

“O grande plano, que nos parece hoje natural, foi considerado na origem como uma audácia expressiva” (2005: 49), diz Marcel Martin (1926-2016). O grande plano, também chamado primeiro plano, permite ao espectador, entre outras coisas, mergulhar em um rosto humano, criando a impressão de uma aproximação que instauraria uma ideia de presença, de acordo com Jean Epstein (1897-1953):

Entre o espetáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente... É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma romã descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele. (Apud MARTIN, 2005, p. 48-49)

É curiosa a associação de Epstein a uma “presença real”, a “uma evidência da vida” e a um “teatro da pele”, instaurados pelo cinema, se pensarmos na transmutação da matéria e na perspectiva da segregação entre o acontecimento filmado/criado e a plateia. A segregação, nesse caso, se refere ao aspecto sólido do corpo e àquela desterritorialização de que fala Dubatti. Mas, se “não há rampa” como diz Epstein, parece claro que o autor trata de uma presença virtual, que é atualizada pelo poder de afecção do filme sobre o público.



Figura 24 - *Por trás da máscara – 50 anos de Persona*⁵¹, 2016

A identidade com o movimento e a capacidade de alterar os modos do olhar

⁵¹ Exposição realizada pelo Itaú Cultural, dentro da 40ª. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2016)

confere ao cinema inúmeras possibilidades plásticas e um enorme poder de persuasão, no qual a ubiquidade da câmera exerce um papel decisivo, sendo considerada como uma das conquistas mais importantes na afirmação do cinema como arte. Segundo Marcel Martin:

O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, das quais os movimentos dos aparelhos não constituem senão um caso particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmera, efetivo ou mantido virtualmente), estavam inventadas e, por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica (2005, p.37).

O movimento da câmera e a montagem são frequentemente celebrados como aspectos fundamentais na busca de autonomia do cinema, o que geralmente equivale a pensar sua libertação do teatro. Sadoul fala sobre esse processo, estabelecendo como um marco o ano de 1900, quando G.A. Smith, modificando o ponto de vista da câmera, teria realizado esse gesto de libertação:

Smith completou uma evolução decisiva do cinema. Superou a ótica de Edison, que é a do Zootrópico ou do teatro de marionetes, a de Lumière, que é a do fotógrafo amador, animando uma das suas provas, a de Méliès, que é a do espectador da plateia. A câmera tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmera é então uma criatura em movimento, ativa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador. Abandona-se o palco-tela de Méliès (Apud MARTIN, 2005, p.38).

A ideia de que a mobilidade da câmera aproxima a máquina-artefato do olho humano, tornando-a uma personagem/um espectador ativo é destacada aqui. Colando-se a essa “criatura em movimento” o espectador se deixa conduzir em um percurso que impõe alterações no espaço e no tempo encarnados – aqueles em que se dá a exibição da obra – para habitar o tempo-espaço do filme: passado presentificado, corpos líquidos que aderem ao corpo-espectador.

As formas de participação/contemplação/percepção por parte do espectador de cinema são, portanto, distintas daquelas propostas pelo teatro em seu conceito mais estável (sólido? puro?). Enquanto a copresença (atores-espectadores) naquilo que muitos definem como teatro estimula o aspecto convival em escala humana, “‘a especificidade’ do cinema”, de acordo com Edgard Morin, seria “oferecer uma gama potencialmente infinita dessas fugas e encontros: o mundo ao alcance das mãos, com todas as fusões cósmicas... e também a exaltação do próprio duplo do espectador [...]” (2014, p.139).

Ao surgir como meio de expressão e como “sétima arte”, o cinema cria uma nova configuração no tempo e no espaço – assim como o rádio, a TV, o videocassete, o aparelho de DVD e a *internet* (os últimos em dinâmicas próximas às do cinema, mas sujeitas a outros modos, matérias e natureza de projeção) suscitarão outras configurações.

Segundo Jean-Claude Bernadet (1936) a capacidade do cinema de reter um gesto e de causar uma “impressão de realidade” como nunca dantes⁵² seriam a base para o grande sucesso da Sétima Arte (1980, p.125). Destaco os dois pontos citados por Bernadet como importantes à discussão aqui travada. Ressalto que a ideia de retenção do gesto indica uma espécie de vitória contra o tempo, a chance de inscrever algo no tempo e de não desaparecer completamente (luta contra a morte e contra a desapareção). Este, ao que me parece, será um ponto nodal para entendermos parte dos conflitos entre cinema e teatro (a serem discutidos no próximo capítulo). O segundo aspecto citado por Bernadet é a ideia de uma forte *impressão* de realidade causada pelo cinema. Citada constantemente como uma das características mais fundamentais do cinema como meio (vide o “realismo congênito” de que fala Bazin, 2014), ela cria a sensação de que o cinema é “uma janela para o mundo”, mostrando a vida com uma interferência mínima (quando comparado à pintura, por exemplo), e acrescentando a isso a temporalidade e o movimento (em relação à pintura, à escultura e à fotografia).

Tais características levariam o cinema a atingir aquilo que Christian Metz (1931-1993) chama “ponto *optimum* da ficção”, ao passo que o teatro excederia esse ponto. De acordo com o autor, “é justamente porque o teatro lida com materiais demasiadamente reais que a credibilidade da realidade diegética se enfraquece. E é a irrealidade total dos materiais fílmicos [...] que possibilita que a diegese adquira alguma realidade” (2010, p.26). Ainda de acordo com Metz, o teatro “impõe-se à percepção como um real empenhado em fingir o irreal [...]. A realidade total do espetáculo é mais forte no teatro que no cinema, mas a porção de realidade de que pode dispor a ficção é maior no cinema do que no teatro” (p.27).

A perspectiva de Metz sugere, portanto, que a virtualidade da imagem cinematográfica se adequa perfeitamente à criação de um universo ficcional que favorece a imersão do espectador. O teatro, por outro lado, apresentaria “materiais

52 Ressalto que impressão de realidade não está necessariamente relacionada à ideia de realismo, mas à capacidade de fazer o espectador imergir no mundo ficcional, por mais fantástico que ele seja. A questão será discutida mais adiante na perspectiva comparativa entre teatro e cinema.

demasiadamente reais”. Metz toca num aspecto que, a princípio, parece paradoxal: a realidade (teatro) seria menos crível do que a realidade virtual do filme, no caso de que ambos se empenhem na criação de um universo ficcional.

Se no cinema a sensação de voyeurismo – do observar incógnito o registro de ações (ficcionais ou não) que se passam em outro tempo-lugar – é intensificada, suscitando no espectador a dinâmica das fugas e dos encontros (Morin), e a forte impressão de realidade (Bernadet), conquistada em função desse ponto *optimum* da ficção (Metz), esse formato (o mais estável da identidade cinema?) está longe de ser único, estando o cinema ao longo da sua história permeado por outras formas de participação e de presenças, além da contemplação do tempo – passado modelado e presentificado no filme.

Em *Pré-cinemas e Pós-cinemas*, Arlindo Machado defende um alargamento no que seria “o conceito hegemônico” de cinema – geralmente pautado em uma narrativa de ficção em longa-metragem⁵³. Descrevendo o que seria a fórmula mais usual do cinema, Machado afirma que:

O cinema, tal como o conhecemos hoje, é uma instalação que se cristalizou numa forma única: um *spot* de luz situado atrás da plateia, ao atravessar uma película, projeta as imagens ampliadas da película numa única tela à frente dos espectadores mergulhados numa sala escura. Essa instalação foi planejada pela primeira vez quase quatrocentos anos antes de Cristo por Platão, em seu livro *A República*, mais especificamente na sua famosa alegoria da caverna, mas foi generalizada no século 17 por Athanasius Kircher, com o seu modelo de espetáculo de lanterna mágica. O cinema petrificou esse modelo durante mais de cem anos e constitui mesmo um fato surpreendente que durante esse tempo todo pessoas de todo o mundo tenham saído de casa todos os dias para ver sempre a mesma instalação, ainda que com imagens diferentes (MACHADO, s/d).

A alusão à alegoria da caverna de Platão e a referência à lanterna mágica reforçam a ideia de que o cinema realiza uma demanda latente por uma determinada forma. Potência que se atualiza quando dispõe dos aparatos técnicos necessários à sua realização, já que ele, o cinema, se reporta à produção de uma imagem desencarnada que evoca uma observação indireta. As sombras na caverna, a lanterna mágica, o teatro de sombras e o filme captado pelas câmeras e posteriormente projetado produzem e constroem imagens e não apenas as apresentam em apreciação direta.

As falas de Machado servem como trampolim para pensar sobre uma identidade-cinema. Identidade cuja evocação faz soar as letras de uma história de luta para se

⁵³ A duração mínima de um longa-metragem varia conforme o mercado exibidor. No Brasil, a partir de setenta minutos um filme é considerado um longa-metragem.

afirmar como arte, para ganhar contorno, visibilidade e reconhecimento. Provavelmente toda busca por identidade é também uma busca política: afirmação daquilo que me é singular a partir do qual eu me reconheço e sou reconhecido (a). Provavelmente toda busca por identidade é também uma busca afetiva: necessidade daquilo que reconheço como (m)eu, sem o qual estariam os indivíduos condenados ao exílio em um mundo continuamente estranho onde inexiste o familiar. Talvez por isso a busca por identidade seja incessante: contínua busca de chão.

No entanto, pensando junto à perspectiva da complexidade (daquilo que é tecido junto) pergunto até que ponto, mesmo os aspectos que chamo aqui de mais sólidos dessas identidades – os aspectos constituídos desses possíveis elementos substantivos que fazem com que reconheçamos (sentidos, sentimentos, memória e intelecto) uma pessoa, um lugar, um filme e/ou um espetáculo teatral – não seriam também mais voláteis do que costumeiramente pensamos? Talvez seja óbvio lembrar que o corpo que enxergamos sólido (osso e carne) é também composto de fluido e de gás. Tudo para dizer que podemos olhar/perceber um fenômeno em uma gradação infinita entre o ser – se afirmarmos os aspectos identitários mais estáveis que fazem algo ser reconhecido como tal – e o devir – se preferirmos enfatizar o aspecto do movimento e da mutação constantes, segundo o qual o familiar segue se transformando e surpreendendo.

Na defesa pelo alargamento no conceito de cinema, Arlindo Machado propõe acolher nesse conjunto “tanto as suas formas mágicas anteriores quanto as suas formas tecnológicas contemporâneas”. O autor defende que “[...] pode haver uma representação mais eloquente do movimento, da duração, do trabalho modelador do tempo e do sincronismo audiovisual nas formas pré e pós cinematográficas do que nos exemplos “oficiais” da performance cinematográfica” (2011, p.09).

Pensando uma identidade-cinema fundada em seus exercícios, cito também Jacques Aumont que assume o encargo de discutir o que resta do dispositivo⁵⁴ “cinema”, quando existem tantos e diversos usos da imagem audiovisual em movimento (os filmes que servem a instalações que são exibidas em museus, os jogos, as realidades virtuais etc.). O autor adverte que a existência de um dispositivo canônico “provavelmente nunca existiu na realidade”, questionando “a suposição absurda de uma

⁵⁴ De acordo com o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* o dispositivo ‘cinema’ envolve tanto a organização da aparelhagem necessária à produção e projeção do filme para apreciação, quanto o sentido freudiano de um dispositivo psíquico. Este sentido de uma organização mental teria sido retomado por “Jean-Louis Baudry (1970) e por Christian Metz (1975) para definir o estado psíquico bem particular que caracteriza o espectador de cinema durante a projeção” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 83).

imobilidade forçada do espectador”, bem como “a superestimação de sua captação imaginária”, frequentemente associadas a um efeito-cinema (2012, p. 02-03). Aumont dá como exemplos de modos que fogem ao esquema da projeção na sala escura: o *Drive In* e os projetores de cineclubes “itinerantes ou sedentários”, os quais, de acordo com ele, nunca deixaram de se sentir como cinema, para concluir que:

‘O que resta’ do dispositivo é, então, em certo sentido, abstrato, já que não é mais que uma referência mental à ideia de dispositivo, mais do que à minha própria experiência: o que continuamos a chamar ‘o dispositivo do cinema’ existe hoje, em resumo, tanto quanto existia há meio século, porque nem hoje, nem antes, ele é/foi perfeitamente respeitado na realidade (AUMONT, 2012, p. 02-03).

As reflexões de Aumont são citadas aqui como reforço à ideia de que em torno dessa identidade mais visível e contornada (que o autor acessa a partir do termo dispositivo) existem outras formas, coabitando e esfumando esses contornos.

Trazendo essa ideia para a questão priorizada aqui: a perspectiva do tempo-espaco como instaurador de um modo de convivência entre o espectador e a obra, lembro que nos cinemas dos primórdios, as projeções aconteciam constantemente associadas a performances ao vivo: a música preenchia o vácuo (para o espectador ouvinte) da ausência de som (prática chamada de “*live cinema*”, ou “cinema ao vivo”) e atores por vezes faziam o papel de narradores e mediadores entre o público e a nova forma, buscando conferir-lhe inteligibilidade. Além disso, no que se refere à perfectibilidade dos filmes, lembro que esta era afetada por exibidores que decidiam alterar a ordem de exibição dos rolos, julgando, talvez, que outra ordem conseguisse prender/agradar melhor seu público.

Possivelmente o ato desses exibidores não era visto como nada demais, porque o cinema (pensava-se) era apenas uma diversão. A noção de autoria não estava ainda em jogo, ou apenas começava a ser esboçada. É com a conquista de um lugar no mundo da arte e da comunicação que passa a haver uma identidade a ser defendida, e só se defende uma identidade (ao que me parece) quando existe algo que se pretende preservar, algo que é, portanto, entendido como um valor.

Mas que valores atuam como vetores na formação de uma identidade cinema? Que pontos se tornam caros a quem busca reconhecer um filme considerando alguns aspectos? A impressão de realidade? O ponto *optimum* da ficção? A matéria líquida do filme – imagens e sons – que é apropriada pelo espectador e que se distingue da carnalidade do teatro? O efeito de tapete voador? Uma identidade com o movimento e com a duração – que lhe põe em um lugar diferente daqueles da fotografia e da pintura?

Talvez não seja demais pensar que até nos aspectos mais óbvios dessas identidades existem elementos menos evidentes que são igualmente formadores das mesmas. No que se refere à identidade do cinema com o movimento, por exemplo, lembro que naquilo que percebemos na tela como um fluxo de imagens há uma fixidez oculta pelos sentidos: em 24 ou em 48 quadros por segundo é nosso cérebro que completa o hiato entre uma imagem e outra. O *stop motion* de algum modo evidencia isso e tensiona a ideia mais usual do cinema como imagem em movimento. A técnica em que a câmera é desligada e religada continuamente, enquanto bonecos e/ou objetos são manipulados, foi desenvolvida como técnica de animação. Ela explicita o fato de que o movimento no cinema não é um fluxo natural, um simples índice da realidade, mas uma construção capaz de criar uma impressão/um efeito ótico.

Uma técnica parecida e que também problematiza a identidade do cinema com o movimento é o que ficou conhecido como “fotofilme”, no qual pessoas, animais e lugares são registrados em fotos, rompendo, assim, com a ilusão de continuidade do movimento. Ao evidenciar o hiato entre uma imagem e outra, trazendo ainda a sonoridade para sua composição, os fotofilmes instauram uma temporalidade distinta da dos filmes habituais. A interrupção no fluxo do tempo é incorporada ao filme, como um fora de quadro: explicitação de que um filme se compõe não apenas pelo que mostra, mas também pelo que deixa latente⁵⁵.

Talvez pudéssemos pensar o cinema/o filme como uma composição audiovisual em movimento (mesmo que o movimento seja soluçante), modelada previamente ao momento em que se projeta *diante* ou *sobre* os olhos de seu espectador, presença líquida capaz de provocar uma forte impressão de realidade, a partir da qual o espectador submerge e emerge no/do mundo fílmico. Essa modelagem prévia confere ao cinema aquela perfectibilidade discutida por Benjamin, que aumenta significativamente o grau de controle sobre o filme, quando comparado a um espetáculo teatral, por exemplo.

Tenha como matéria formas e seres que existem/existiram ou formas e seres criados; trabalhando no viés do documentário, da ficção ou da problemática dessas separações, a matéria e a temporalidade-espacialidade do filme são instauradoras de uma forma de participação específica. Essa forma só é possível porque o filme nos dá a ver uma evanescência: ele atualiza/dá outra existência a algo que já foi. A matéria (se foi sólida) é vista em outro estado. Estado transmutado e modelado previamente. Nessa

⁵⁵ Entendo que o mesmo pode ser dito sobre qualquer forma de arte: o que se materializa como forma sugere também suas ausências.

perspectiva, ver um filme seria lançar um olhar oblíquo para uma forma-matéria gravada em outra (película-fita-filme).

Se entendermos esses aspectos como razoavelmente estáveis nas formas-cinema (nos modos como as interpretamos e a partir dos quais as reconhecemos), parece-me que a questão do tempo-espaço, conforme tentei defender aqui, ocupa um aspecto decisivo do que quer que venham a ser as identidades do cinema.

4.3 Dos tempos impuros das identidades

Se tivéssemos que resumir os aspectos ditos aqui mais sólidos/substantivos daquilo que chamamos teatro e cinema, atribuiríamos ao primeiro a existência de uma performance em um risco de tempo-espaço (presente comprimido) partilhado com o espectador; do cinema diríamos que sua capacidade de gravar formas que estão no passado, modelando-as e presentificando-as na forma do filme exerce uma forte impressão de realidade sobre o espectador. Enquanto o tempo-espaço do teatro impõe colocar o espectador na esfera do público e da convivência com uma obra que não apenas se dá a ver, mas que me olha de volta, que me afeta e que é afetada por mim; o tempo-espaço do filme apresenta maior grau de perfectibilidade e de acabamento, compondo uma carne mais sutil, que se liquefaz em projeção e cria uma atmosfera de intimidade entre o espectador e o filme. Talvez por isso se diga (já ouvi vários comentários nesse sentido) que um filme ruim incomoda menos que um espetáculo de teatro mediano⁵⁶.

Os modos de convívio propostos por essas duas formas são obviamente distintos, porque suas matérias e as temporalidades propostas também o são. Isso evidentemente faz do ato de se assistir a um filme algo diverso, sim, de se assistir a um espetáculo de teatro. Mas seriam esses diferentes modos de convívio um indício/uma motivação para o rito de separação entre o cinema e o teatro?

O ator e encenador Enrique Diaz – que possui trabalhos como *A gaivota – tema para um conto curto* (2006) e *Cine_Monstro* (2013), nos quais intersecciona a cena ao vivo com projeções audiovisuais – comenta essa diferença, não a pensando pela questão

⁵⁶ Exemplo dessa perspectiva é a do dramaturgo Bernard-Marie Koltés, o qual afirma: “Não sou um bom espectador de teatro. Posso ver mil filmes ruins, acho que há sempre alguma coisa boa para reter; enquanto no teatro... Tentam sempre me mostrar o sentido das coisas, que contam, mas a própria coisa é mal contada; ao passo que me parece que para contá-la direito que servem os autores e diretores, e para nada mais. [...] (Apud RINGAERT, 1998, p. 217).

da temporalidade, mas pelo que ele chama “ato de comunicação”:

O teatro é um pouco ameaçador, é estar em contato com o outro. Tanto que as pessoas têm medo de ir ao teatro. Quem faz cinema não gosta de teatro. Porque tem o constrangimento de ver o amigo ali, tem que falar depois. É um ato de comunicação, em que essa interface entre uma pessoa e outra está em questão. [...] Na hora em que eu vou ao cinema aquele filme é meu. Não tem ninguém me olhando, aquilo é meu⁵⁷. Uma coisa é você estar com os seus pensamentos, filmes, músicas. Outra coisa é estar na frente da pessoa (2012, p. 56).

Ao comentar que o espectador se apropria do filme durante a sessão de cinema, Diaz toca na questão de uma imersão que não é perturbada pela presença do outro. Mais uma vez tratamos da questão da absorção preconizada por Diderot e reiterada por Michael Fried, segundo a qual uma obra não deve apontar para nada que esteja fora de si mesma. Mas, dessa vez, o viés antiteatralista não surge como rejeição da interferência do público na obra, mas como rejeição da obra que interfere/invade seu espectador. A fala de Diaz aborda uma atitude comportamental, segundo a qual, “quem faz cinema não gosta de teatro”. Se o espectador de cinema está protegido pela situação de espetatorialidade “pura”, de que fala Morin, o mesmo não acontece com o espectador de teatro, o qual se vê em praça-palco pública(o), junto com o espetáculo.

A diferença entre as formas de fruição de um filme e de um espetáculo teatral parece inegável. O cinematógrafo – junto a tantos outros dispositivos e ideias que compuseram a invenção do cinema – realiza uma demanda muito antiga por um modo de fruição no qual olhamos e percebemos algo em sua evanescência. As formas criadas e/ou captadas pelo filme não estão mais ali, se não em sua transmutação projetada. Trata-se de um olhar simultaneamente direto (para o filme) e indireto (para o que foi). A presença e a ausência se misturam e as temporalidades também. O filme está presente. Mas sua presença evoca as formas captadas/criadas que o compuseram e não estão mais ali. Isso não faz do cinema um culto à nostalgia. Mas aponta a existência de um olhar oblíquo, para uma temporalidade em várias camadas.

De certo modo, o mesmo poderia ser dito em relação a qualquer forma de criação: escultura, quadro, música e até em relação ao próprio teatro, no sentido de que o que contemplamos são formas modeladas previamente ao momento da fruição. A pedra deixa de ser pedra para virar outra coisa. O corpo do ator também é outro, em certa medida. Porque seus gestos foram modelados previamente, no período dos

57 A perspectiva de Diaz de que o espectador se apossa do filme assemelha-se ao que Edgard Morin defende no livro *O cinema ou O homem imaginário*, no qual ele defende que o cinema apresenta uma conexão direta com o inconsciente humano, relacionando-se de forma intensa com a sua imaginação.

ensaios. Toda forma traz consigo uma inevitável presença do passado que é tão mais forte quanto maior for seu grau de perfectibilidade e de acabamento. Por outro lado, quanto maior a afectabilidade de uma forma às interferências do público e de outros fatores do acaso (uma sirene, um latido, a intervenção de uma barata), mais fundada no presente ela estará.

Evidentemente que o acaso também se inscreve no filme. Um improviso do ator, um barulho, um animal e tantos outros elementos podem surgir de fora do *script*, sendo mantidos no corte final. Do mesmo modo, algo previsto no roteiro pode ser cortado ou mudado durante a filmagem ou na edição. Mas a inclusão ou os cortes foram decididos previamente. São escolhas anteriores ao momento da projeção; memória de um presente que já foi.

Talvez pudéssemos dizer, *grosso modo*, que o grau de perfectibilidade a partir da temporalidade (modelagem prévia) de uma escultura e de um filme ou de um filme e de uma música gravada são muito semelhantes. Talvez pudéssemos dizer que o grau de afectabilidade de um espetáculo de teatro e de um show de música ao vivo também se aproximam. Mas, então, poderíamos perguntar, porque essa relação frequente entre o cinema e o passado? E por que especificamente o teatro é escolhido como forma antípoda? Por que não se comenta “quem gosta de artes plásticas não gosta de ir ao teatro?”, ou, “quem gosta de shows ao vivo não gosta de cinema e de música gravada”?

Parece que a questão é mais complexa. No que se refere à relação do cinema com o passado, entendo que esta se dá pelo fato de que o cinema frequentemente mostra pessoas, lugares e seres em movimento, evocando instantes que não estão mais lá. Se o cinema fosse todo feito de abstrações ou de formas criadas e não captadas no mundo, talvez essa relação fosse mais frouxa. Mas o seu figurativismo em movimento (nos casos em que ele o é, e que aparentemente é maioria no conceito hegemônico de cinema) talvez potencialize seu caráter de espelho. E nesse viés documental (mesmo que seja de uma encenação), as pessoas, os lugares e os seres compostos de luzes e de sombras são percebidos em sua evanescência, num olhar oblíquo que parece conter as dinâmicas do passar e do permanecer.

E por que o teatro é escolhido como forma antípoda? Pelo fato de ser uma arte presencial? Parece-me que não só. Se a questão da temporalidade-espacialidade como instauradora de modos de convívio distintos surge como uma chave para entender os aspectos ditos aqui mais sólidos/substantivos das identidades cinema e teatro, ela não parece suficiente para explicar tudo. Afinal, se essa fosse a única chave estaríamos

discutindo um antagonismo entre as obras presenciais (com sua interferência aurática) e aquelas que são reproduzidas tecnicamente. Mas o que estamos discutindo são as razões e desrazões para o pretenso e frequente antagonismo entre o cinema e o teatro.

Lembro que assim como o teatro pode deixar seus sentidos e sua expressão previamente amarrados – predominância do texto e/ou de uma partitura cênica sobre o improviso e as eventuais modificações – antes do encontro com a plateia (presente pré-moldado), o cinema sofre as interferências do presente, se não em uma modificação objetiva da obra (em suas formas mais usuais), mas a partir das condições de recepção. As exhibições dos filmes nos festivais, por exemplo, costumam terminar com aplausos, o que usualmente não parece ocorrer em sessões comuns. Provavelmente essa reação é decorrente, entre outros possíveis fatores⁵⁸, da presença da equipe de criação do filme. Aplauda-se a obra, mas, sobretudo, ao que me parece, aplauda-se em reação à presença de seus criadores. Curiosamente o convívio territorializado reporta a um hábito do teatro. Talvez por isso, Robert Bresson afirme: “Aplausos durante a película de X. A impressão “teatro”, irresistível” (1975, p. 20).

O presente está a construir, reconstruir e reconfigurar o modo como olhamos o passado. As condições de recepção de uma obra-filme estão também em contínuo movimento. Se o filme parece encerrado e perfeito (porque previamente acabado) ele se transforma a partir da percepção de quem o atualiza. Do mesmo modo, o passado ressurge/sobrevive em gestos ensaiados, memória e sentidos definidos previamente ao momento do encontro na vida e/ou num espetáculo de teatro.

Isso não anula o que foi dito sobre as distinções entre as duas formas, mas as relativiza. Pensar esses movimentos implica desestabilizar as próprias separações do tempo (presente, passado e futuro), adotando aqui uma perspectiva mais complexa, a de um “tempo impuro”, como defendido por Didi-Huberman. Por sua vez, desestabilizar o estatuto da temporalidade-espacialidade, defendida aqui como instauradora de distintas formas de convivência entre o espectador e a obra (cinematográfica e/ou teatral) é também desestabilizar o estatuto dessas identidades, que passam a ser pensadas aqui, também baseadas em seus aspectos conjuntivos e entrelaçados, de seus aspectos mais voláteis e menos encarnados.

Neste capítulo tentei discutir o que entendo serem os aspectos mais sólidos das formas-teatro e das formas-cinema, não para defini-los, mas para refletir sobre o que

⁵⁸ A plateia dos festivais supõe boa parte de espectadores que acompanham de modo mais assíduo àquela forma de expressão, no caso, cinéfilos.

nos faz reconhecer um filme e um espetáculo teatral, que modos de fruição eles demandam e, finalmente, para pensar se existe algo na materialidade dessas formas que justifique, mesmo que parcialmente, as frequentes prevenções/“*Protetores para identidade*” de um em relação ao outro.

Se o cinema e o teatro instauram diversos modos de fruição, se apresentam temporalidades e espacialidades distintas, assim como distintos são os corpos a partir dos quais se dão a ver, e mesmo se determinados espectadores preferirem uma forma em detrimento da outra, isso não me parece suficiente para manter o rito do antagonismo, mas aponta pistas importantes.

Proteger uma identidade cinema ou uma identidade teatro talvez implique em garantir uma forma de convívio com um meio de expressão; preservar o modo como uma determinada forma me toca e uma afecção que quero sentir de novo, cada vez que acessar essa forma (espetáculo ou filme). Assim como procurar alguém com quem tenho uma relação em qualquer nível parece uma demanda por reconhecimento (rosto, corpo, timbre, personalidade). Talvez por isso o mito das especificidades e das identidades sobreviva ainda após e/ou no contínuo da modernidade. Talvez por isso ainda falemos em erguer muros quando algum povo/forma nos aterroriza com possíveis invasões. O bárbaro é aquele que ameaça destruir o império, na forma como o conheço. Talvez por isso as formas híbridas continuem a nos desafiar, assim como a ideia mesma de miscigenação parecia ameaçadora para os positivistas.

O muro é erguido para manter aquilo que é próximo fora da minha fronteira. O conflito e a fricção surgem dessa proximidade entre formas que não são idênticas, mas que têm pontos de contato. A tensão entre o cinema e o teatro, a meu ver, surge porque as duas formas se dedicaram a encenar histórias, usando, em suas formas mais usuais, vários elementos em comum: atores (mesmo que estes recebam o estranho nome de ‘não-atores’), texto, iluminação, figurinos, cenários, música e *design* de som, entre outros.

É dessa proximidade que surge a dissonância, a aspereza e a necessidade de demarcação. Nos momentos em que o cinema se viu ameaçado de submissão aos modos teatrais (ameaçado de comungar com o teatro: alteridade encarnada, afetabilidade em duas vias que traz consigo o risco de um tempo-espço partilhado e público – ele acende um sinal de alerta que denomina “teatro filmado” ou que se estupefata ante a possibilidade de ser “*Live cinema*”. Se é ao vivo é ainda cinema? Ou estamos falando de outra forma de convívio proposta por um meio outro? No momento em que o teatro

sente “a irrupção brutal e ameaçadora de sua reprodução mecânica: o cinema” (GUÉNOUN, 2003, p. 67): perfectibilidade e alteridade líquidas, passado transmutado que se faz presente e capaz de causar forte impressão de realidade – ele também acende seus sinais de alerta: teatro filmado e teatro virtual? Não seriam incompatíveis? Os híbridos quando comparados a uma ideia/identidade que se pretende “pura” parecem abrir uma ferida no contorno e na estabilidade dessas identidades. Sobre esses híbridos, essas feridas e também sobre a relação entre o teatro e o verbo em oposição à relação do cinema com a imagem se debruça o próximo capítulo.

“Há cruzamentos fecundos, que adicionam as qualidades dos genitores, há também híbridos sedutores, mas estéreis, há enfim acasalamentos monstruosos que só engendram quimeras” (BAZIN, 2014, p. 120)

5 O VERBO É TEATRAL E O CINEMA É A DANÇA DAS IMAGENS? A PRETEXTO DO TEATRO FILMADO



Figura 25 - *Le Retour d'Ulysse*, de André Calmettes e Charles Le Bargy, 1909. Cenário de Jules Lemaitre.

No capítulo anterior discutimos o que seriam os possíveis aspectos mais estáveis/substantivos das formas-cinema e das formas-teatro, que foram sintetizados a partir das diferentes temporalidades, materialidades e modos de acessar o espectador. Neste capítulo a questão do verbo como eixo da expressão teatral em oposição à ideia do cinema como expressão fundada na imagem e no movimento é tratada como um aspecto adjetivo, ou seja, como uma característica que pode ou não estar vinculada às formas-cinema e às formas-teatro, mas que, na perspectiva deste trabalho, não as define como tais.

Essa discussão será travada a partir do que ficou conhecido como “teatro filmado”, esse híbrido que parece o próprio “crime da lesa-especificidade” e ainda um pouco mais. Diferentemente de quando o cinema recorre conscientemente aos signos do teatro sem deixar de usar seus próprios recursos (o que Bazin chama sobreteatralidade) e da ideia relativamente recente do “filme de teatro” (tradução independente de um espetáculo teatral a partir dos recursos fílmicos), o dito “teatro filmado” parece se tornar uma espécie de ferida identitária do cinema e também do próprio teatro. *Grosso modo*, na perspectiva do cinema, o teatro filmado significaria uma submissão dos meios cinematográficos ao teatro, o que resultaria em filmes que mostram em perspectiva estática e relativamente distanciada, a movimentação de atores, frequentemente com

poucos cortes. Do outro lado do espelho as pessoas de teatro comentam a perda de potência do gesto/da obra teatral registrada pela lente da câmera, reiterando a ideia de que o teatro só pode ser apreciado ao vivo: sua filmagem reduz-se a um vestígio do acontecimento teatral.

Mas se o teatro filmado é uma ferida identitária, como proposto aqui, como ela se abre? Entendo que a confusão se inicia – e isso ainda reverbera – pelo fato de que o cinema surge como uma incrível potência documental. Voltamos à questão da temporalidade discutida no capítulo anterior, mas considerando outro enfoque. Se o cinema passa a registrar a vida num fluxo aparente, ele passa a ser associado ao próprio fluir do tempo; ao “esculpir o tempo” (TARKÓVSKI, 1998); à imagem-tempo (DELEUZE, 2007) e ao “reter do tempo”. Esse aparente reter do tempo e a ideia de poder retornar a ele, ou, ao menos, de voltar a contemplá-lo em certa instância, tem um impacto social e estético que é difícil mensurar. Por outro lado, o teatro, a dança e as artes cênicas de um modo geral são caracterizados por sua efemeridade. Enquanto um quadro/uma escultura/um livro/um filme podem sobreviver após a vida mesma de seus criadores, as artes performativas (no que se refere estritamente ao fenômeno em si/ao instante da apresentação) dificilmente se estendem por mais do que algumas horas.

Obviamente o surgimento do cinema é o vislumbre de um registro até então inédito na história. Daí ao ponto em que o mesmo passa a registrar – além da chegada de um trem e da refeição de uma criança – espetáculos teatrais, é um passo. Ante um desejo de ficção, o cinematógrafo se volta à forma mais antiga, objetivando, entre outras coisas, encenar histórias.

Mas, no princípio do cinema, ainda não era o Verbo. À exceção dos letreiros do cinema mudo, pertencentes também ao domínio da imagem, este só apareceria no final dos anos de 1920, com o invento do cinema sonoro. Antes disso, muitos entendiam que o cinema não passava do fruto de uma engenhoca; ao passo que o teatro detinha o estatuto da palavra e de “arte séria”. Nesse momento, teriam surgido “duas ideias que permaneceram no imaginário cinematográfico por muito tempo”, de acordo com Yves São Paulo: a ideia do cinema como a sétima arte, que seria capaz de fundir todas as outras; e uma ideia “contrária à primeira” de um “cinema puro” que deveria buscar suas especificidades (2015, s/p).

Na busca pela singularidade, emerge a imagem do cinema como dança das

imagens e/ou como “escrita da luz”,⁵⁹ em contraponto à ideia/tradição de um teatro ocidental (sobretudo o francês) fortemente calcado na palavra. Assim o verbo se torna, na corrida pelas especificidades, uma espécie de viés de distinção e de demarcação identitárias. Aparentemente, como acontece nos mitos de origens/de criação de povos e de culturas, tais ideias passam a fazer parte de uma narrativa/ de um imaginário que associa o verbo ao teatral e afirma o cinema como dança das imagens.

Trata-se de uma narrativa enraizada na experiência. Mas até que ponto essas demarcações ainda têm razão de ser? Até que ponto a ferida (ainda aberta?) do teatro filmado – dessas imagens estranhas, de uma expressão deslocada de seu contexto estético e de apreciação – atua, segundo pretendo demonstrar, como um elemento/memória fomentador(a) de antagonismos e de raciocínios esquemáticos, os quais, para distinguir, recorrem a dicotomias que vêm de longe? Por que oposições entre o Verbo/a Palavra e a Imagem; entre o falso e o verdadeiro; entre a cópia e o real; o velho e o novo; o orgânico e o maquínico; o convencional e o espontâneo/discordante são frequentemente empregadas quando se trata de pensar o teatro e o cinema em relação? Até que ponto essa perspectiva dicotômica é útil ao pensamento das “duas artes da representação em movimento” (Chabrol; Karsenti, 2013, p. 11)?

Parece-me que a necessidade de distinção – que foi fundamental para que o cinema descobrisse seus meios e para que o teatro buscasse potências em suas peculiaridades – cria um *leitmotiv* que repete as notas da separação, obscurecendo, por vezes, a complexidade e os modos como se configuram as formas-teatro e as formas-cinema.

A projeção desses esquematismos aparece em características comumente usadas para distinguir o teatro e o cinema, dentre as quais estão as ideias de que o teatro é uma expressão que se apoia no verbo/palavra e o cinema é o território da imagem. Essas associações dispostas como uma dicotomia entre Verbo vs Imagem e Teatro vs Cinema parecem se misturar às narrativas de identidade desses campos, balizando contornos de supostas especificidades. Mas será que existe algo que aproxime o teatro da palavra (o verbo é teatral?) e faça do cinema “a dança das imagens”? Será que esses dois e imensos conjuntos cabem nessas associações?

Tais questões são contextualizadas e discutidas, neste capítulo, a partir da ideia do “teatro filmado” como imagem/memória que permanece a causar estranheza e

⁵⁹ Baseada na ideia de Ricciotto Canudo, que via o cinema como uma arte pintada com o pincel de luz (ARISTARCO, 1961).

desconfiança, quando se trata de pensar o teatro e o cinema em relação.



Figura 26 - *A concha e o clérigo*, de 1928. Roteiro: Antonin Artaud, direção: Germaine Dullac.

5.1 O verbo é teatral?

O cinema dos primeiros tempos experimenta a remediação do teatro, quando, intentando alçar à condição de arte séria, passa a filmar peças naquilo que ficou conhecido, a partir de 1908, como *Film d'art* – nome da produtora criada em Paris que passaria a designar esse tipo de teatro filmado (ou fotografado, como diz Guénoun). Em tais filmes, porém, o cinema serve basicamente para registrar as performances de grandes atores da época. Apesar do nome, segundo Claudine Amiard-Chevrel, o *film d'art* não era uma fórmula artística do cinema, mas de um teatro já gasto e interessado apenas em explorar comercialmente o novo filão aberto pelo cinematógrafo (1990, p. 20-21).

Entendo que a questão do teatro filmado – já que o *film d'art* é o teatro filmado do cinema mudo – toca em um ponto fundamental da querela cinema e teatro: a questão de um gesto/interpretação/encenação pensado(a) para um dispositivo e transposto para outro de uma forma mais ou menos direta, o que gera tanto um estranhamento sobre o gesto, quanto um incômodo pela subserviência do olhar cinematográfico que teria apenas mostrado espetáculos teatrais, *grosso modo*, em perspectiva estática e plano geral. Busco aqui discutir as faces da teatralidade na perspectiva do teatro filmado, essa legenda que virou sinônimo do pior cinema.

Começo contextualizando o surgimento do *Film d'art*, a partir da companhia que lhe deu o nome, e que foi fundada por Charles Pathé (1863-1957) em fevereiro de 1908. O objetivo de Pathé era adaptar dramas históricos e, conforme dito anteriormente, conferir seriedade à arte do cinematógrafo, atraindo o público aristocrata e burguês. O filme de estreia da Cia., *L'assassinat Du Duc de Guise* – dirigido e interpretado por André Calmettes (1861–1942) e Charles Le Bargy (1858–1936) – fez tanto sucesso que a fórmula passou a ser imitada por muitos, tornando o nome da companhia sinônimo de um gênero que adaptava romances/peças, transformando-os em filmes com perspectiva fixa (câmera parada em plano geral) e com elenco, cenários (frequentemente pintados) e figurinos de teatro (FILMREFERENCE, s/d).



Figura 27 - *L'assassinat Du Duc de Guise*, 1908.

Tratava-se, portanto, de uma seriedade baseada em duas formas de arte já estabelecidas: o teatro e a literatura, sendo a ausência de som parcialmente compensada pelas telas com frases escritas (que informam o espectador dos aspectos principais da intriga) e a execução da música *ao vivo*, que podia variar a cada apresentação⁶⁰.

Comentando a respeito do *film d'art* e do que o cinema teria herdado do teatro,

⁶⁰ Diferente da forma que ajudou a criar (*o film d'art*), *L'assassinat Du Duc de Guise* teve uma trilha sonora especialmente composta para o filme.

Jacques Aumont afirma:

Da arte teatral [...] o que passou [...] para o cinema foi a interpretação do ator (e, por conseguinte, a relação ao menos indireta, e às vezes alusiva, a um texto). As primeiras tentativas ocorreram pouco antes de 1910, simultaneamente dos dois lados do Atlântico, como, entre outros, o *film d'art* francês (em que se apresentaram grandes nomes do teatro francês) e o emprego sistemático de atores de teatro nos filmes de Griffith para a Biograph. As convenções de interpretação, próximas da pantomima [...] perduraram até o fim da época muda. Quanto à relação com o texto, ela foi manifestada pela importância dos letreiros e diálogos escritos, que foram sempre percebidos como signos de teatralidade (portanto combatidos como tais pelos defensores do cinema “puro”) (2012, p.284).

A fala de Aumont toca em vários aspectos importantes às questões propostas por esta tese: o uso dos atores “de teatro”; “as convenções de interpretação, próximas à pantomima”; a alusão ao “cinema puro”, e o incômodo dos adeptos deste cinema com os letreiros. Tais pontos serão discutidos ao longo do trabalho. Mas o primeiro a ser abordado é a questão dos letreiros. É notável que estes sejam considerados “signos de teatralidade”, já que, à primeira vista, buscam dar conta do que seria o aspecto literário da obra, justamente um aspecto contra o qual boa parte do teatro (desde a virada do século XIX para o XX até hoje) se insurgiu e se insurge ainda, buscando afirmar prioritariamente os valores da cena e não do texto.

Mas aqui, insisto nesse ponto, parece dominar a visão de um modo específico de teatro – o de um teatro ocidental baseado na ideia de que o autor dramático é o criador do espetáculo teatral. E, sim, trata-se de um teatro que frequentemente confunde ou limita a arte do ator à do declamador, fazendo com que muitas escolas de interpretação se concentrassem em ensinar a arte do bem dizer. Por essa razão, o lugar de referência para formação dos atores em Paris por muito tempo se chamou Conservatório Nacional de Música e Declamação, de acordo com Odete Aslam (2003, p.05).

É também a ideia desse teatro Ocidental pautado na palavra, que realiza um corte entre as expressões do teatro e da dança, fomentando uma ideia/imaginário de que o ator é aquele que tem o domínio sobre a fala, “o gramofone que recita um texto”, no dizer irônico de Meyerhold (apud ASLAM, 2003); enquanto o bailarino é aquele que domina o movimento, mas não tem licença para falar.

Atualmente, no meio ao “embaralhamento das formas espetaculares” (FERNANDES, 2011, p. 11), essas demarcações tão fixas parecem fazer pouco sentido e tampouco fazem sentido se pensarmos nas formas orientais ou mesmo no contexto do teatro europeu que já punha em xeque a centralidade do texto antes, durante e depois do surgimento do cinema. Na busca pelas especificidades, o teatro buscou a sua nos valores

da cena, insurgindo-se contra a primazia do gênero dramático como forma/fórmula textual e mesmo contra a textualidade como eixo central do espetáculo.

A afirmação dos valores cênicos foi preponderante na busca de uma teatralidade que faz emergir a função do encenador no teatro. A ascensão do encenador como o criador do espetáculo teatral é contemporânea aos primórdios do cinema e atesta a importância crescente dada ao aspecto cênico no teatro ocidental. De acordo com Sílvia Fernandes:

A celebração sem precedentes da teatralidade, que ficou conhecida como re-teatralização do teatro, sem dúvida é caudatária da emergência desse poderoso criador, que reúne as funções de compositor, poeta, diretor e teórico “da obra de arte total”. Gordon Craig, Appia e Meyerhold são pioneiros no esforço de composição de uma arte relativamente independente do texto dramático, tornando-se os principais modelos da teatralidade centrada no moderno diretor teatral (2011, p. 14).

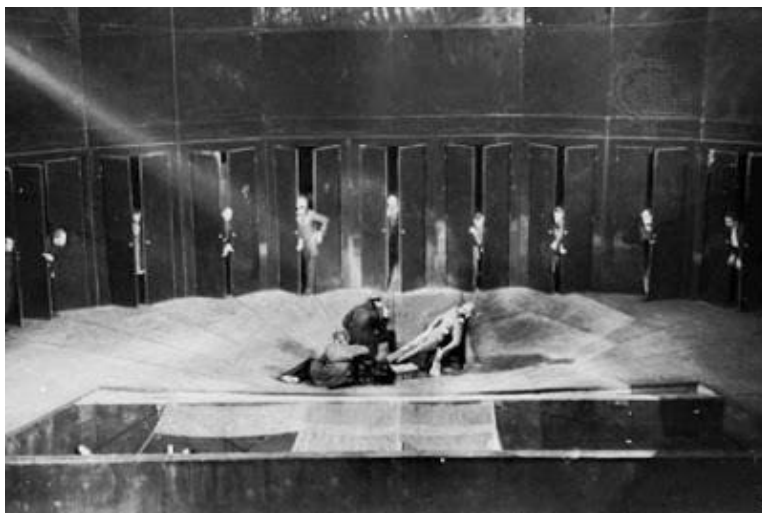


Figura 28 - *O inspetor geral*, de Gogol. Direção de Meyerhold, de 1928.

O ator e encenador russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940), um desses pioneiros no uso consciente do termo teatralidade, segundo Fernandes, defende que a literatura dramática é boa apenas para a leitura, argumentando que essa vertente não deveria impedir “o ascenso de peças *verdadeiramente teatrais*” (2002, p. 206). Seu conceito de biomecânica e a sua busca por uma poética cênica corpórea, que se assume em seus arbítrios, em suas deliberações ao criar formas, influenciou grandemente às pesquisas teatrais subsequentes e também o cinema de Serguei Eisenstein. Este, mesmo em sua busca pelas especificidades do cinema, fará grande uso das técnicas aprendidas com Meyerhold, dentre as quais o teatro Kabuki japonês e a *Commedia dell'arte* exerceram forte influência.

Em defesa de uma cena liberta da literatura, Meyerhold afirma que: “As cenas

mais tocantes nos mistérios franceses do século XIV e do começo do XV eram mudas. As movimentações dos personagens explicavam o conteúdo do espetáculo muito melhor do que os abundantes discursos em verso ou em prosa⁶¹” (2012, p. 193). Seria forçado interpretar, nas palavras de Meyerhold, ideias próximas daquelas defendidas no período do cinema mudo? Sua biomecânica poderia mesmo nos lembrar uma dança e/ou uma pantomima, na qual os movimentos e os gestos se sobrepõem à fala, pois, segundo ele, “o público conhece os pensamentos e as motivações de um ator por seus movimentos” (Apud ASLAN, 2003, p. 147).



Figura 29 - *O corno magnífico*. Cenário de Liubov Popova e direção de Meyerhold

Contemporâneo de Meyerhold, o ator, encenador e poeta francês Antonin Artaud (1898-1948) é um dos nomes mais proeminentes na busca pelo específico do teatro. Baseando-se em expressões do teatro e da dança orientais, como o Teatro de Bali, ele defende que “o domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico” (1987, p. 93), localizando o “especificamente teatral” naquilo que não está contido nos diálogos. Artaud questiona enfaticamente a prática textocêntrica do teatro no Ocidente e defende a ideia de um teatro que é poesia no espaço. Para tanto, o teatro teria que romper com a sujeição ao texto e “reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (1987, p. 114), argumentando, ainda, que:

[...] aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no

⁶¹Os mistérios eram formas teatrais que surgiram na baixa idade média e encenavam grandes passagens da Bíblia, misturadas a narrativas profanas. A imagem da Boca do Inferno, de onde atores que interpretavam demônios saíam, frequentemente acompanhados de animais, segundo relatos, causava grande impacto no público, independente do elemento textual usado, por vezes, pela figura de um narrador.

espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. [...] É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, a mistura de tudo isso até a formação de signos[...]. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, gritos, de luzes, onomatopéias, o teatro deve organizá-la constituindo com os personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos (p.114-115).

Artaud também propõe a ideia de um “teatro da crueldade”, criado para “devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa”. Tal teatro deve ser “de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos” (1987, p. 154); abandonando “as utilizações ocidentais da palavra” (1987, p. 116). Posteriormente, André Bazin propõe a ideia de um “cinema da crueldade” defendendo valores análogos aos meios cinematográficos.

A obra e o pensamento de Artaud representam aqui o esforço para encontrar no teatro, aquilo que seria especificamente teatral – um esforço para se libertar da literatura dramática como eixo da expressão no teatro. Mas Artaud não é, na história do teatro, um caso isolado de afirmação do *cênico* (que inclui inoxidavelmente a imagem) em detrimento do verbal.

As correntes estéticas: do surrealismo (à qual Artaud foi vinculado e da qual foi depois expulso), do expressionismo (Max Reinhard, Sternheim, Ernst Toller, Georg Kaiser, Frank Wedekind), e, posteriormente, do teatro épico (Piscator e Bertolt Brecht) e do teatro do absurdo (Beckett, Ionesco, Genet) são exemplos de vertentes que valorizaram a cena e a imagem, mesmo que por intermédio da palavra, apesar da palavra e mesmo que por valorização dessa palavra.

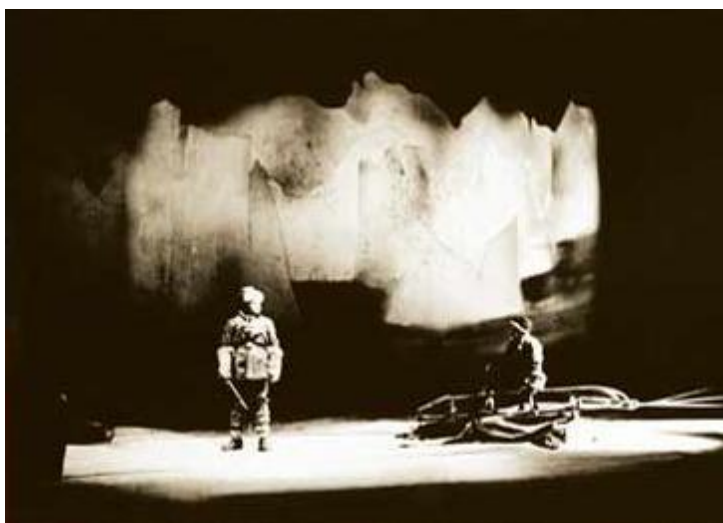


Figura 30 - Na página anterior: Peça de Reinhard.



Figura 31- Peça de Reinhard. As massas de luz e de sombra criam outros sentidos, que se somam à dimensão textual



Figura 32 - Encenação de Piscator. A espacialidade confere outros sentidos à temporalidade do texto.

Em *Ato sem palavras* (escrito em 1956), o dramaturgo Samuel Beckett vai ao extremo de escrever um texto que descreve ações a serem inscritas em uma espacialidade (que representa “um espaço deserto” com uma “luz intensa” e na ação de um ator que lida com objetos (como cubos e árvores) e sonoridades (assobios vindos de cima, da esquerda ou da direita), os quais simplesmente surgem no palco. Trata-se de um texto escrito (desenhado?) para se realizar como cena, como imagem e como som.

Pela palavra, o dramaturgo busca a dimensão cênica, visualidades e sonoridades que propõem ao público estímulos distintos daqueles da dimensão semântica de um texto.

Ainda no teatro ocidental e excetuando os movimentos das vanguardas, a farsa, a pantomima, os autos jesuíticos e os mistérios medievais têm na visualidade um caráter determinante de suas formas. Além disso, o teatro oriental (japonês, chinês, hindu, balinês etc.) – que influencia fortemente o teatro ocidental do século XX – costuma apresentar uma visualidade não apenas exuberante, mas que é frequentemente codificada, possuindo uma significação ativa dentro do complexo cênico. Num espetáculo de dança-teatro Kathakali, por exemplo, a predominância do preto indica os demônios femininos, caçadores e moradores das florestas; o verde no rosto indica os heróis, e bigodes vermelhos anunciam seres destrutivos. Para o espectador dessa forma-teatro⁶², a identificação das personagens se realiza no momento mesmo em que elas entram em cena, a partir da imagem.

Em todas essas formas-teatro elencadas aqui a imagem está longe de ser ilustração e/ou ornamento para uma textualidade puxada pela palavra. A imagem produz sentidos e sensações sem os quais ficaria difícil compreender a obra/espetáculo.



Figura 33 - Apresentação de Teatro Noh

⁶² Poderíamos questionar em que medida essas formas cabem na ideia de teatro, conceito surgido no ocidente. Mas entendo que assim como o conceito – que designava o local do público no anfiteatro/ o lugar de onde se vê – já sofreu inúmeras mutações, passando a designar a obra de autores e o trabalho dos atores e diretores, as formas audiovisuais baseadas em performances apreciadas ao vivo fazem também parte desse grande e multifacetado conjunto que chamamos teatro.



Figura 34 - Ator da Ópera de Pequim



Figura 35 - Ator de Kathakali

Tais formas e movimentos do teatro como arte eminentemente calcada na cena e não na palavra são reconhecidos pelo semiólogo Roland Barthes (1915-1980) que definiria a teatralidade como sendo: “[...] o teatro menos o texto”, e ainda: “uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (*Apud* PAVIS, 2001, p. 372).

Da tentativa de Barthes de responder à problemática pergunta a respeito do que é teatralidade, destaco o fato de que mesmo que a espessura de signos se edifique baseada em um argumento escrito, este se apresenta submerso pelos aspectos visuais e sonoros (independentemente de os mesmos estarem ou não inseridos em um código semântico).

Seria possível citar ainda o conceito de teatro pós-dramático do pensador alemão Hans-Thies Lehmann, uma das mais frequentes referências quando se trata de pensar o teatro moderno e/ou contemporâneo (pós-dramático). Como o próprio nome indica o teatro pós-dramático afirma o teatro além do “drama” e do elemento textual que, por vezes, confunde-se com a ideia do que é teatro/teatral:

No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *lógos*. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do *lógos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação “mágicas”. Artaud foi quem primeiro concebeu essa noção. No entanto, já para ele não se tratava da simples alternativa “a favor ou contra o teatro”, mas de uma mudança da hierarquia: abertura do texto, de sua lógica e de sua arquitetura opressiva, a fim de reconquistar para o teatro sua “dimensão de acontecimento” (DERRIDA) (LEHMANN, 2007, p. 246).

Os exemplos são infindáveis no que se refere a perspectivas e práticas que não têm no texto um aspecto central da expressão-teatro. E se existe a já referida vertente que se apoia em um núcleo textual de gênero dramático, esta corresponde a uma parcela do teatro – justamente a mesma da caixa cênica à italiana – que não pode ser tomada pelo conjunto todo.

O curioso então é que, segundo a perspectiva de alguns pensadores do cinema, o teatro frequentemente permanece atrelado ao texto, constituindo-se como “o templo do ator, da atriz e da palavra”, enquanto o cinema seria “o templo da imagem e do som”, segundo o cineasta brasileiro Evaldo Mocarzel (2014, s/p). Dizendo de outro modo, René Clair (1898-1981) defende que o teatro e o cinema deveriam ser claramente separados, argumentando, em 1950, que: “No teatro, a palavra conduz a ação, enquanto

a óptica possui importância secundária. No cinema, o primado cabe à imagem, e a parte falada e sonora aparece em segundo lugar. Fico tentado a dizer que um cego não perderia dinheiro indo ao teatro, e um surdo, ao cinema⁶³” (Apud BERTHOLD, 2004, p. 524).

Tentador pensar essa perspectiva de Clair atualmente, quando a busca por acessibilidade demanda a tradução da imagem em palavra (no caso da audiodescrição) e da palavra oralizada em um novo código (as libras), o que também embaralha o que tradicionalmente pensamos como filme, espetáculo teatral. Quais as diferenças, no trabalho de audiodescrição ou de tradução em libras, entre um filme ou um espetáculo? O corpo do ator e a imagem projetada se distinguem de que formas ao serem traduzidos em outros códigos? Embora pareçam pertinentes tais perguntas ficarão em suspenso por falta de espaço no escopo desta tese.

Ainda a respeito do vínculo entre a palavra/o verbal ao teatral Jacques Aumont fala da teatralidade do “primeiro cinema”, período que iria, segundo o autor, “desde a invenção dos irmãos Lumière até a chegada e o estabelecimento do sonoro”. Diz Aumont:

[...] em vez de seguir sua tendência como arte da imagem em movimento, o cinema veio fazer concorrência ao teatro no terreno deste e envolveu-se na busca de meios de transmissão do sentido que, direta ou indiretamente, se inserem no verbal. A reação crítica contra essa teatralidade adquiriu muitas formas e favoreceu ora um valor poético próprio à imagem em movimento (a fotogenia, por exemplo), ora tentativas mais ou menos inspiradas no naturalismo, como os filmes mudos sem entretítulos – desde *Scherben* (Lupu Pick, 1921) a *O último homem* (*Der Letzte Mann*) (Murnau, 1924) –, ora ainda a expressividade própria da imagem como na corrente proteiforme do expressionismo” (2012, p.33-34).

As citações exemplificam, mesmo que superficialmente, que a despeito das inúmeras faces do teatro moderno e contemporâneo (aludindo apenas os períodos mais recentes), o teatro continua a ser vinculado ao verbo, na ótica de pensadores e realizadores de cinema⁶⁴. E essa suposta conexão do teatro com o verbal é um dos pontos frequentemente usados para demarcar oposições entre as duas formas. Tais oposições, entretanto, por vezes me parecem calcadas em visões esteticamente reduzidas a respeito do que são e do que podem ser os cinemas e os teatros, como se houvesse uma renovada necessidade de demarcar com base em esquemas as faladas

⁶³Tais perspectivas se refletem na própria realidade do mercado cinematográfico – no qual os profissionais da imagem têm salários significativamente maiores que os profissionais do som.

⁶⁴A rigor, trata-se de um lugar comum, baseado na experiência do teatro dramático. Esse lugar comum, frequentemente também separa o teatro e a dança, a partir da argumentação de que o ator tem o dom da fala, enquanto o bailarino teria o dom do movimento.

especificidades.

Mais quais as razões para isso? Por que a imagem de um teatro calcado no texto e mesmo, por vezes palavroso/verborrágico perdura nas narrativas de distinção entre o cinema e o teatro? Evidentemente tal associação ecoa a experiência de uma cultura com certo tipo de teatro. Essa querela foi palco de uma luta do próprio teatro para se afirmar como “arte autônoma”. Ou Meyerhold não reforçaria a ideia de um “verdadeiramente teatral” e Artaud não diria “ganhar consciência para ressuscitar” (sugerindo que o teatro ocidental, centrado na palavra/discurso lógico estava morto).

Não pretendo aqui incorrer na simplificação de dizer que o lugar que o verbo ocupa e desocupa no teatro é um consenso. O lugar do texto é um dos assuntos mais frequentes para acalorados debates. Mas me parece impossível ignorar que ao longo de todo o século XX inúmeros movimentos no teatro se afirmaram a partir dos valores cênicos. E talvez seja justamente daí que nos deparemos com uma tensão. Ao que me parece, não seria simplesmente por usar textos pensados para o teatro que o cinema se submeteria a ele. Mas é quando usa a encenação: interpretação, maquiagens, cenários, luz etc., que o estranhamento acontece. A tradução literal compromete a poesia, porque não a atualiza como criação na outra língua/no outro meio. Se eu crio um espetáculo para um espaço de 50 lugares e o transporte para um de 500, entendo que muito terá que ser recriado, ou, no mínimo, adaptado à nova espacialidade. Não quero dizer com isso que os deslocamentos sem efetivas “adaptações” não possam ser proveitosos, buscando sentidos justamente de uma aparente inadequação. É o caso, por exemplo, do célebre mictório de Duchamp. E também de inúmeros experimentos em dramaturgia, que transportam romances, contos, poemas, discursos e outros materiais textuais não-dramáticos para a cena, tirando proveito justamente dos possíveis estranhamentos que esses transplantes possam causar.

Mas aparentemente não foi o que aconteceu com o teatro filmado. As imagens do *film d'art* e/ou dos filmes sonoros vinculados à legenda do teatro filmado parecem se projetar continuamente, grudando na retina de um imaginário que fotografa gestos/maquiagens pensados para um meio e transpostos para outro; da palavra que manca (falta) ou que sobra, assumindo a face de *Quasímodo* – é quase teatro, mas não chega a ser; mas tampouco se constitui como cinema; incômodo lugar do entre; espaço de indefinição, o qual, segundo certa perspectiva, implica a perda do valor/especificidade/identidade. “Quase modo” que deforma por não se delimitar.

5.2 O cinema é a dança das imagens?

Como já dito, no princípio do cinema, ainda não era o Verbo. Suas narrativas fundadoras falam de um reino das imagens puras – a dança de um trem, pulando em quadros, trabalhadores saindo das fábricas, retratos da vida doméstica e também o cinema do “teatrógrafo⁶⁵” de Meliés e a dança descalça de Isadora Duncan. Esses cinemas serão associados a um período de inventividade, quando tudo é criação, tudo é descoberta e afirmação da nova forma. Com a chegada do som, tais ideias de cinema sofrem um impacto, uma desterritorialização. Enquanto se adaptava à nova tecnologia, o cinema adota o teatro como fonte privilegiada de histórias, incorporando, muitas vezes, também a sua perspectiva. A incorporação do elemento sonoro aumenta o grau de proximidade e consequentemente a zona de atrito entre identidades que se pretendem bem demarcadas.

Por isso, além do citado *film d'art*, o período imediatamente posterior à invenção do cinema sonoro recorta um momento significativo da relação cinema e teatro. De acordo com Jacques Aumont, os anos de 1930 se caracterizaram como o período em que mais foram feitas adaptações de peças de teatro. Aumont considera que essa prática deflagra uma querela entre os defensores do teatro – como o ator e encenador Sacha Guitry o qual usa o cinema para, “antes de tudo, registrar um testemunho da encenação e da dicção que aprovara para as suas próprias peças” (2011, p. 29) – e os defensores do cinema – os quais defendiam a pureza da imagem e viam na centralidade da palavra uma submissão e um retrocesso do cinema aos modos teatrais. Segundo o autor:

[...] o teatro filmado é atacado por todos: por aqueles que têm saudades do “cinema puro”, feito para os olhos e não para os ouvidos, por aqueles que acham que o cinema só adapta peças de terceira categoria, por aqueles (por vezes, os mesmos) que se alegram por o ver evitar as grandes obras, que só poderia desnaturar. A causa é conhecida: o cinema não é o teatro, o teatro filmado é cinema inferior (2011, p. 15-16).

A fala de Aumont reforça a tese da ferida identitária: “o teatro filmado é cinema inferior” e abre espaço para discutir ideias e vertentes que buscaram o cinema como uma “dança das imagens” e/ou como uma escrita da luz, fugindo às convenções das velhas histórias, pautadas em intrigas e personagens-tipo e que pareciam muito distantes da ânsia por esse “cinema puro, feito para os olhos e não para os ouvidos”.

⁶⁵ Meliés narra que após ser desencorajado pelos Lumière em seu projeto de usar o cinematógrafo para realizar espetáculos (o argumento era de que o aparelho tinha fins científicos), ele compra uma máquina similar, criada pelo inglês Robert William Paul. A máquina se chamava teatrógrafo.



Figura 36 - *Coeur fidèle*, de Jean Epstein,. 1923.

Em *Bonjour Cinéma*, Jean Epstein (1897-1953), cineasta vinculado ao impressionismo francês, defende que a ação dramática no cinema seria um erro, que “a verdadeira tragédia está em suspenso” e ainda que “o cinema é verdadeiro”, mas “uma história é uma mentira” (Apud RANCIÈRE, 2013, p. 07). Epstein busca na contemplação de objetos “o charuto fuma como uma ameaça na garganta do cinzeiro” aquilo que extrai sua potência por estar latente. Sua fala converge em certa medida com a imagem construída por Canudo, em 1911, do cinema como uma escrita feita com um pincel de luz e também com os demais buscadores do “cinema puro”, como os cineastas franceses Louis Delluc (1890-1924) e Germaine Dulac (1882-1942), que pretendiam libertar a imagem do texto. Os movimentos surrealista (Buñuel, Man Ray) e expressionista também se afinavam às vertentes que buscavam na imagem em movimento (diante da qual a palavra surge como empecilho) sua potência de expressão.

No chamado “período mudo”, os filmes que aconteciam com um mínimo de letreiros eram comemorados como uma conquista do cinema em busca de sua identidade: *A última gargalhada*, de Murnau (1924); *O nascimento de uma nação* (1914) e *Intolerância* (1915), de Griffith; e ainda os filmes de Charles Chaplin e de Buster Keaton, entre outros, são exaltados por se resolverem como filmes a partir das imagens, usando pouquíssimos letreiros.



Figura 37 - *A última gargalhada*, Murnau, 1924

Com a chegada do cinema sonoro, os partidários do “cinema puro” temem que todas essas descobertas se percam, caindo os filmes na tentação da palavra e dos modos teatrais. De fato, a quantidade de manifestos e de reações adversas é impressionante. Segundo Jacques Aumont a polêmica do cinema falado teria suscitado “duas posições bem opostas, uma atribuindo a responsabilidade do filme ao roteirista-dialogista (Pagnol) e outra ao conjunto diretor-câmera-montador (é a posição de todos os manifestos contra o cinema falado: Eisentein, Pudovkin, Alexandrov, Clair, Chaplin” (2012, p. 233).

Dentre os manifestos citados, *Declaração: Sobre o futuro do cinema sonoro*, também conhecido como “o manifesto do assincronismo”, dos cineastas soviéticos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin (1893-1953) e Grigori Alexandrov (1903-1983) de 1928 alerta para o perigo do cinema sonoro, afirmando que o uso “de dramas muito refinados e outras interpretações fotografadas de um gênero teatral” incorreria em uma perda de potência do cinema como arte. Eles chamam atenção para o risco de perder as conquistas em prol de uma língua universal a partir das imagens, defendendo, ainda, que somente se tratado como um novo elemento da montagem e se usado o contraponto entre as informações visuais e auditivas, o som pode ser produtivo ao cinema (EISENSTEIN, 2002, p.225-227).

Aquilo que os três cineastas chamam “método polifônico” precisaria evitar uma adesão inerte do som a uma peça visual. Se, por outro lado, o som funcionar como um novo elemento da montagem, ele passa a significar uma potencialização do cinema como meio. De acordo com o manifesto, a tentativa de resolver histórias complexas “apenas” pelos meios visuais poderia fazer o diretor “recorrer a extravagantes estruturas de montagem”, incorrendo por vezes em “falta de significado e decadência reacionária”. Os cineastas complementam, afirmando que: “O MÉTODO POLIFÔNICO de construir o cinema sonoro não apenas não enfraquecerá o CINEMA INTERNACIONAL, mas fará com que seu significado tenha um poder sem precedentes e alcance a perfeição cultural” (Idem).

As afirmações mostram que, mesmo que “o manifesto do assincronismo” esteja vinculado àqueles “contra o cinema falado”, como diz Aumont, ele está longe de ser contra o cinema *sonoro*, desde que esse som acrescente, dialogue e por vezes até se contraponha à imagem, reforçando a preponderância da *montagem* – vista pelos cineastas como recurso específico (e por isso um marcador identitário) do meio cinematográfico.

De modo análogo ao defendido pelos cineastas soviéticos, os encenadores Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski (citando apenas alguns dos principais nomes), pensaram o uso da sonoridade no teatro de um modo que esta agregue significação à obra, pensando além da emissão das palavras e mantendo uma conexão com a imagem que não significa ser subserviente a ela, podendo, inclusive, contradizê-la. Esse último recurso foi largamente utilizado por Bertolt Brecht e os partidários de um teatro dialético, que pretendia mostrar, na contradição entre imagem e som, as contradições da vida social. Assim como a visualidade foi buscada como um atributo fundamental do caráter cênico da teatralidade, a sonoridade é vista como um elemento chave para envolver o espectador por meio dos sentidos.

Tratam-se aparentemente de buscas /poéticas que objetivavam, segundo Jacques Rancière, uma “escrita da opsis” – capacidade da obra de acessar o espectador pela via sensorial⁶⁶ – que inverteria o privilégio aristotélico dado ao *Muthos* – ao aspecto narrativo de uma intriga/do contar uma história. A ideia será desdobrada mais à frente, mas, por ora, volto às polêmicas suscitadas quando do nascimento do cinema sonoro e o aparente impacto que este causa no imaginário do cinema como arte.

⁶⁶ Esse desejo manifesta-se também nas tentativas de trazer cheiros/aromas ao espetáculo.

A quantidade de manifestos e de alarmes indicam, aparentemente, o medo de perder: os caminhos trilhados na busca por uma língua das imagens; uma (ideia de) identidade como forma “autônoma”; o vínculo com o novo que prometia liberdade contra um universo de convenções, entre outros valores associados às ideias do cinema puro. Voltamos mais uma vez à narrativa das especificidades e ao mito das identidades. Afinal, segundo David Bordwell: “os críticos havia muito tinham equiparado os poderes “legítimos” de um meio e os seus poderes “exclusivos”” (2013, p. 46).

Entendo que a narrativa das especificidades por vezes defende fronteiras que me parecem difíceis de serem sustentadas na dinâmica da vida/da arte, recorrendo frequentemente a raciocínios esquemáticos na busca pela distinção/singularidade. Quando falo em *narrativa* não pretendo dissolver a ideia em si mesma de que existem especificidades inerentes aos meios teatral e cinematográfico e identidades, a partir das quais nossos sentidos reconhecem certos contornos nessas formas (temporalidades, corpo-matéria, formas de fruição). No entanto, como defendido anteriormente, esses contornos parecem ser, no mínimo, bem mais frágeis do que usualmente os pensamos.

A atitude de “reconhecimento das possibilidades e limitações de uma mídia”, conforme defendido por Bordwell, parece ter sido “central para avaliar os seus assuntos, temas e recursos expressivos” (BORDWELL 2013, p.46). O mesmo autor considera que “tais reflexões estiveram no cerne da teoria estética da virada do século e permaneceram cruciais para os debates sobre o modernismo em todas as artes” (Idem) e, por isso, “a história básica afirma que os filmes sonoros provocaram uma reversão ao modo “teatral” do cinema e uma perda de valores visuais” (2013, p. 57).

Parece importante ressaltar que essa perda dos valores visuais não se dá pela mera incorporação da palavra aos filmes, mas também por uma contingência técnica do equipamento necessário para realização dos primeiros filmes sonoros, que dificultava a mobilidade da câmera. Obviamente, isso teria favorecido uma perspectiva mais estática, a qual mais uma vez, parece um retrocesso ao teatral. A dança das imagens se torna menos movimentada e mais palavrosa.

“Quando a fala se apoderou da película, foi um grande banzé. [...] Os intelectuais, os literatos, os fervorosos do teatro triunfavam insolentemente” (Arnoux *Apud* AUMONT, 2006, p.15). “Uma vaga de filmes que não passava de uma imitação insípida das representações teatrais” invade a cena cinematográfica e “o teatro filmado passou a ser o estigma dos inícios do cinema sonoro”, de acordo com Jacques Aumont (Idem). O autor destaca, porém, a posição menos apocalíptica de René Clair que viu no

teatro filmado a possibilidade de um novo gênero que poderia ser legítimo desde que “não travasse o desenvolvimento do verdadeiro cinema” (Idem). Em 1970, entretanto, Clair pondera que sua profecia não teria se cumprido. E o estigma do teatro filmado – por motivos já discutidos, ligado ao *verbo* – aparentemente continua.

Décadas depois do surgimento do cinema sonoro, títulos de filmes como *Um filme falado*, dirigido por Manoel de Oliveira em 2003 e *O cinema falado*, dirigido em 1986 por Caetano Veloso parecem brincar com a ideia de um oxímoro ou de um falso paradoxo entre o filme e a fala. Os títulos tocam nesse imaginário disjuntivo, de velhos conflitos que parecem perdurar, mas também provocam a conjunção entre elementos que soam dissonantes.

No que se refere à polarização entre Cinema Mudo e Cinema Sonoro, André Bazin faz uma reconfiguração que me parece importante quando afirma que seria mais entre os criadores “que acreditam na imagem” e os “que acreditam na realidade” que se encontram as distinções entre poéticas (*Apud* AUMONT, 2012, p.48). Em um movimento que também esfumaça a linha divisória entre o antes e o depois do cinema sonoro, Jacques Aumont considera que “mesmo que o cinema mudo tenha sido “uma arte da imagem” isso não o impediu de desenvolver “os elementos dramatúrgicos que deviam ser reinvestidos, sem modificações, no cinema falado [...]” (Idem). E complementa, afirmando que, por outro lado: “houve, depois de 1930, cineastas que confiaram mais nas virtudes expressivas da imagem, da montagem e do gesto do que em uma narratividade sentida como teatral demais (foi, em muitos aspectos, o caso de um filme tão falante como *Cidadão Kane*)” (Ibidem).



Figura 38 - *Cidadão Kane*, de Orson Welles, de 1941

Lembro que a tentativa de criar um pensamento que se articula a partir das imagens, mesmo que tenha encontrado no cinema um meio privilegiado para sua realização – no qual as imagens podem ser montadas, fundidas, tratadas – é um desafio trans-mídia, que não envolve apenas uma especificidade do cinema, mas uma “ideia de arte”, como defende Jacques Rancière em *A fábula cinematográfica*.

A fábula – vinculada à palavra e conceituada por Aristóteles como progressão de uma intriga pautada em ações encadeadas e que compreenderia prólogo, desenvolvimento (complicação) clímax e desenlace é discutida por Rancière como algo que pode ou não ser trabalhado pelo cinema. Ela não é um elemento estranho ao cinema, nem tampouco o sonho da língua das imagens foi estranho ao teatro, sendo também perseguido pela pintura e até, em última instância, pela própria literatura quando esta pretende descrever quadros com palavras e/ou explorar a forma das palavras na página (como na poesia concreta).

Comentando o texto de *Bonjour cinéma*, Rancière argumenta que “a tragédia em suspenso” proposta por Epstein, na qual os objetos ganham vida e a latência é mais potente do que a ação manifestada, sucessiva e encadeada (princípio do gênero dramático) não é uma prerrogativa do cinema como meio, mas é “própria do momento estético do cinema, mais do que da especificidade de seus meios técnicos”. Segundo Rancière:

O cinema como ideia da arte preexistiu ao cinema como meio técnico e como arte particular. A oposição da “tragédia em suspenso”, que revela a textura íntima das coisas às convenções da “ação dramática”, serviu para opor a jovem arte cinematográfica à velharia teatral. No entanto, é do teatro que o cinema a recebeu. Foi no seio do teatro que essa oposição foi inicialmente colocada, na época de Maeterlinck e de Gordon Craig, de Appia e de Meyerhold. Foram dramaturgos e diretores de teatro que opuseram o suspense íntimo do mundo às peripécias aristotélicas. Foram eles também que ensinaram a extrair essa tragédia do corpo das velhas intrigas (2013, p.11-12).

Essa escrita da *opsis*, que pretende criar a obra /o espetáculo para além do logos e da intriga, surge como uma espécie de horizonte estético ou *Zeitgeist* que busca/buscou tomar formas tanto no meio teatral quanto no cinematográfico. Os criadores simbolistas buscaram frequentemente correspondências e sinestesias que borravam as fronteiras entre as artes, fazendo a poesia se enfatizar como música e sugestão de imagem; e as imagens (cenários, figurinos, corpos) adquirirem potência e movimento pelos complexos jogos de luz e de sombra (possíveis graças à recém-descoberta luz elétrica).



Figura 39 - Cenografia de Gordon Craig para *Hamlet*, do Teatro de Arte de Moscou, 1912.



Figura 40 - Cenário de Adolphe Appia para *Orpheu Heller*



Figura 41 - Lœie Fuller em *Serpentine's dance*.

Os cenários e figurinos de Edward Gordon Craig e de Adolphe Appia buscam explorar todas as possibilidades desses contrastes entre luz e sombra, pensando o ator no espaço e conferindo um papel preponderante à imagem. Se lembrarmos, ainda, o sucesso da *Serpentine's Dance*, da atriz e dançarina americana Lœie Fuller (1862-1928), além de todas as suas coreografias criadas a partir da exploração dos efeitos luminosos

sobre o movimento de tecidos que estendem os movimentos do corpo, veremos que o desejo por uma dança/língua das imagens/da luz habita o período do surgimento e da afirmação do cinema como arte.

A importância dada à imagem e ao movimento é análoga à pesquisa da sonoridade como algo que vai além da palavra e está inserida na busca por uma poética da *opsis*. No entanto, a imagem de uma expressão estática, verborrágica e exagerada sobrevive como vinculada ao teatral, alimentando dualidades e estranhamentos.

Recortando a desconfiança do cinema em relação ao teatro, a pesquisadora Claudine Amiard-Chevrel entende que o estreitamento do prisma a respeito do que é teatro é uma das causas que alimentam o antagonismo entre o mesmo e o cinema. De acordo com a autora:

Le conflit théâtre/ cinéma apparaît quasiment dès la naissance du cinéma, parce que le cinéma se situe d'abord par rapport aux spectacles existants et que le théâtre en est le lieu institutionnel. Il est remarquable que le seul théâtre auquel le cinéma emprunte alors (cadrage au cadre de scène, fermeture de l'espace à droite et à gauche, disposition frontale des acteurs) soit l'espace le plus courant, la boîte cubique à l'italienne. Cela sert d'argument méprisant à bien des historiens du cinéma qui ignorent superbement des expériences et des recherches du théâtre de ce temps, ou mentionnent en courant les autres formes de spectacle. De là naîtront des rivalités et des confusions. (1990, p.19)

A fala de Amiard-Chevrel parece-me importante porque aponta a existência de outras formas de espetáculo, de outras espacialidades e teatralidades que ficaram frequentemente à margem da história contada na perspectiva do cinema, a qual, aparentemente, cristalizou um modo específico do fazer teatral, “um teatro já gasto”, citando mais uma vez a pesquisadora francesa. Acontece que, precedendo e se desenvolvendo em paralelo ao cinematógrafo, e depois se recriando, sob influência do novo meio, as formas-teatro fogem do cenário pintado de fundo, buscando explorar criativamente a relação entre o corpo do ator e um jogo de luzes, cores e sombras; o que Gordon Craig chama “palco cinético” (no teatro simbolista). Este se utiliza de *screens*, “espécies 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” (AUMONT Apud MONTEIRO, 2011, p. 26). A partir da invenção dos *screens*, potencializados pelo uso da luz, Craig entende que teria inventado o que ele chama “o quinto palco”. De acordo com a pesquisadora Gabriela Monteiro:

O palco cinético de Craig ou quinto palco (os outros são: os tabladados 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 (2011, p. 26-27).

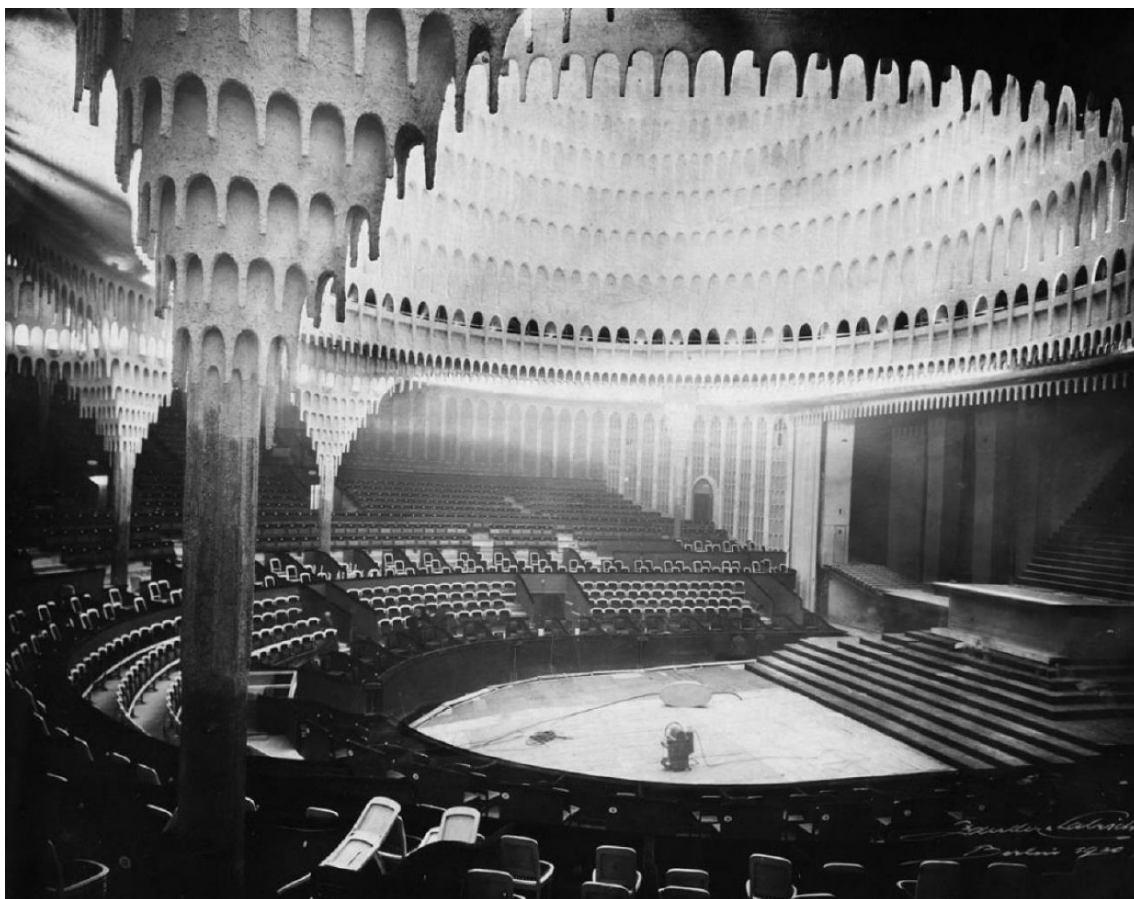


Figura 42- Grosses Schauspielhaus, Berlim, 1920



Figura 43 - Tablado-palco de *Commedia dell'arte*. Quadro de Peter Van Bredael.



Figura 44 - Anfiteatro: Odeon de Herodes Ático, construído em 161 D.C, Atenas.

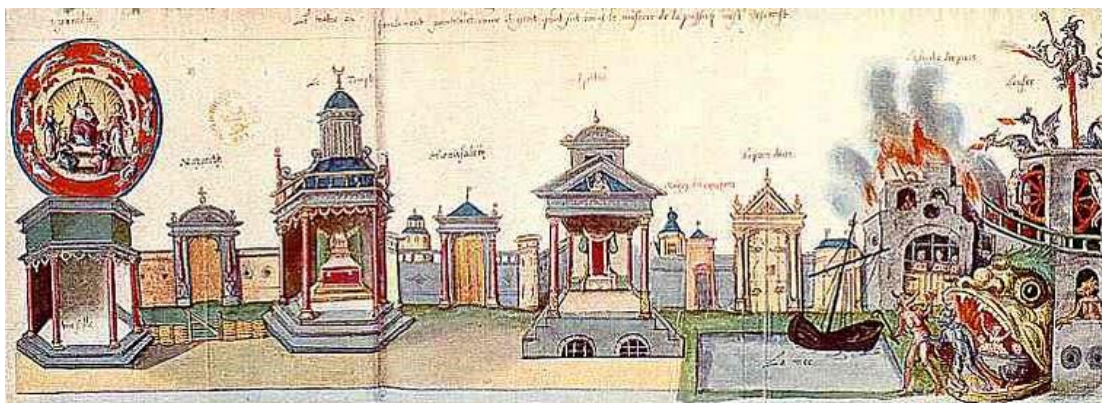


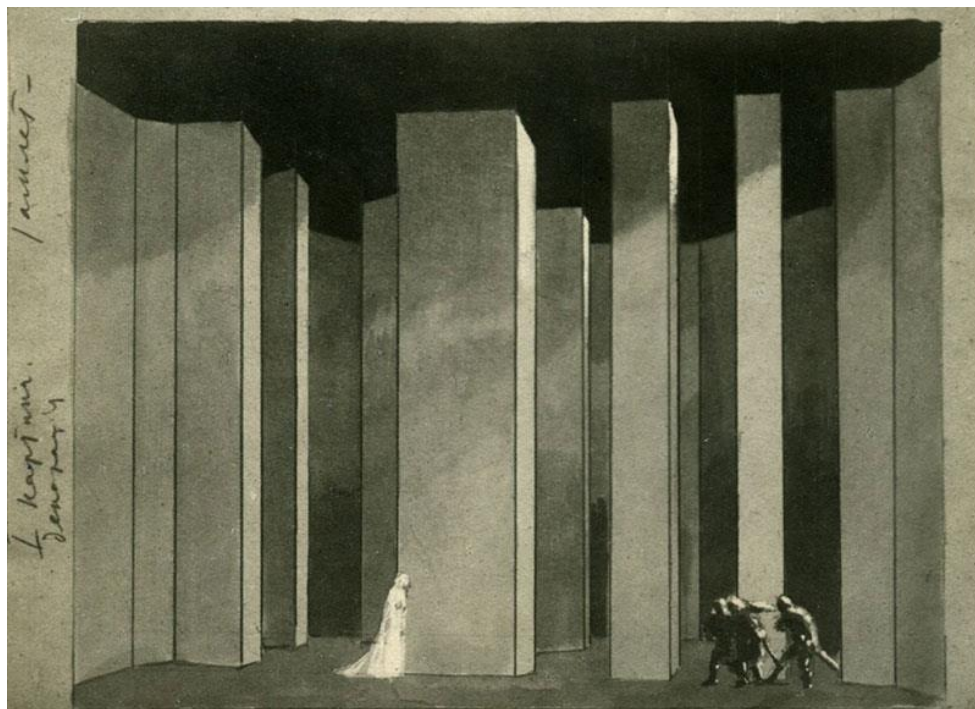
Figura 45 - Espaço medieval 1: Paixão de Valenciennes encenada nas ruas.



Figura 46 - Espaço medieval 2: “Assalto ao inferno”, com carro-palco.



Figura 47 - Teatro de Santa Isabel, no Recife. Exemplo de palco italiano.



Figuras 48 e 49 - Acima e abaixo, esboços de cenários de Gordon Craig.

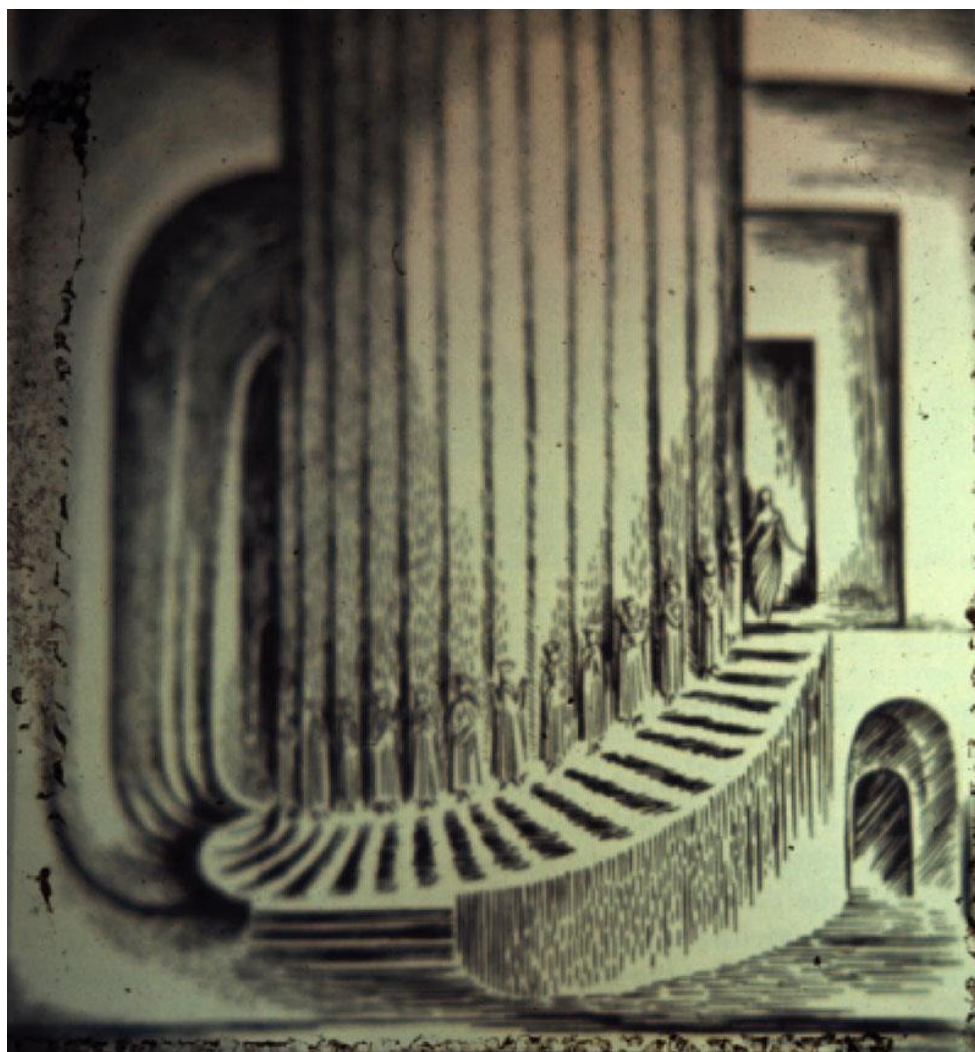




Figura 50 - *BR-O3*, do Teatro da Vertigem. Vista do barco, onde estão os espectadores.



Figura 51 - *Apocalipse 1,11*, do Teatro da Vertigem. Foto: Edouard Fraipont.



Figura 52 - *Paraíso Perdido*, Teatro da Vertigem.

As falas de Amiard-Chevrel e de Monteiro exemplificam parte da pesquisa teatral que se desenvolvia nos primeiros tempos do cinematógrafo (e que se desdobra até hoje), ajudando a desconstruir algumas ideias a respeito do teatral como confinamento na caixa cênica, como se teatral por excelência fosse o palco à italiana. Algumas imagens acima mostram exemplos de espacialidades, nas quais a relação frontal e estática do espectador com o espetáculo (perspectiva à italiana) é apenas uma das possibilidades. Trata-se de um ponto importante, pois, existem inúmeras pesquisas que foram e são travadas em ambos os campos, não sendo a priori e irremediavelmente uma razão para oposições. Ou seja, se ao cinema incomodou o confinamento na caixa cênica, esse incômodo também estava presente entre criadores do teatro que buscaram outras formas de espacialidades. Da mesma forma, a submissão a um argumento literário foi um inimigo na busca das artes da representação em movimento por suas especificidades: o teatro em busca da teatralidade; o cinema em busca de uma cinematograficidade/cinematividade.

Tais falas nos levam novamente ao pensamento de que, mais do que uma especificidade inerente aos meios, existem ideias de arte, parafraseando Rancière, que se realizam em distintos suportes. O mesmo autor, refletindo a respeito do sonho de uma dança das imagens, pondera que:

[...] fora da fiel fortaleza do cinema experimental, a realidade do cinema

traiu, há muito tempo, a bela esperança de uma escrita da luz, opondo a presença íntima das coisas às fábulas e a velha arte das histórias. Tornou-se sua mais fiel guardiã[...] Colocou-os a serviço da restauração de toda ordem representativa que a literatura, a pintura e o teatro haviam solapado. Restaurou as intrigas e os personagens típicos, os códigos expressivos e as velhas forças do *pathos*, e até a estrita divisão em gêneros. A nostalgia acusa, então, a involução do cinema, atribuída a dois fenômenos: o corte do cinema falado, que anulou as tentativas da língua das imagens; a indústria hollywoodiana, que reduziu os criadores cinegrafistas ao papel de ilustradores de roteiros baseados, para fins de rentabilidade comercial, na padronização das intrigas e na identificação com as personagens” (2013, p. 09).

O velho hábito de contar e de encenar histórias sobrevive, mas também é reconfigurado o tempo todo, dentro-fora do teatro e do cinema. Mas se pensarmos no teatro-dança, no *Butoh* japonês, no teatro de formas animadas, nas artes performativas, em diversos filmes de animação e mesmo nas vertentes do cinema que continuam buscando uma poética eminentemente visual, talvez seja possível dizer que o sonho da dança das imagens não apenas deixou um legado de descobertas ao cinema e ao teatro como parece sobreviver na procura das potências da imagem; em um sem número de poéticas, irremediavelmente marcadas pelas danças da luz e das sombras e que se desenham na intenção de outras sensorialidades – menos marcadas pelo *Logos* e pelas codificações da linguagem.



Figura 53 - Kazuo Ohno, 1996



Figura 54 - Pina Bausch, em *Café Müller*.

Os espectros dessas sensorialidades da imagem, mas também do som e da palavra coexistem em inúmeras possibilidades do contar/dançar uma intriga com/sem o suporte do verbo; de dançar/contar imagens sem/com uma articulação com as palavras. Mais ou menos recalcados ou realçados eles se relacionam em um sem número de disjunções e intersecções; diálogos (mais ou menos ásperos) dentro dos quais a separação dualista entre palavra e imagem parece uma cama de Procusto – bandido da mitologia grega, que fazia deitar suas vítimas em uma cama/medida arbitrária que lhes era imposta. Se elas, as vítimas, sobravam (eram maiores que a cama) tinham as partes excedentes cortadas. Se faltavam, seus braços e pernas eram amarrados a cavalos que corriam em direções opostas, causando fatalmente um dilaceramento.

5.3 A Imagem-Verbo e o Verbo-Imagem: Um Imaginário copulativo

Na busca por afirmação identitária o cinema une o seu estatuto de ser como forma, à questão da imagem em movimento, mesmo que esse movimento seja feito em hiatos – como os filmes em *stop motion* e os fotofilmes. E é óbvio que as perspectivas que associam o cinema prioritariamente à imagem têm uma razão de ser, se imaginarmos que ir ao cinema e encontrar uma tela que não exhibe imagens em movimento, nos remeteria a experiências de quaisquer outras formas (fotografia, pintura, radioteatro, instalação sonora, audição musical etc.) que não a cinematográfica. Mas, pergunto, e se fôssemos ao teatro e encontrássemos apenas palavras, sem o suporte da imagem, admitindo a possibilidade de uma sala completamente escura, ou a existência de um palco vazio, que passa a significar muito mais pelo que não mostra? E se, em ambos os casos, as vozes dos atores chegassem até o público por terem sido gravadas (radioteatro? ‘Cinema cego’?) ou mesmo transmitidas ao vivo por atores cujos corpos permanecem ocultos (‘teatro cego’)? Não haveria, nas duas circunstâncias, uma tensão entre a experiência do que entendemos como teatro e como cinema, com a retirada da Imagem, da visualidade como componente expressivo?

Se, por outro lado, as palavras fossem retiradas radicalmente, de um filme ou de um espetáculo de teatro (mesmo que o público estranhasse a ausência do verbo) entendo que o impacto não seria tão forte quanto o da retirada da imagem desses suportes, e o público reconheceria sem tanta dificuldade aqueles fenômenos como cinema e teatro⁶⁷.

⁶⁷ Em *De Íris ao Arco-íris*, espetáculo para crianças dirigido pelo pernambucano Jorge de Paula (2013), o diretor inicia o espetáculo em silêncio, mantendo-o por cerca de 20 minutos. O propósito é aproximar as

A prática, aliás, não chega a ser incomum. No teatro, a existência milenar da pantomima, por exemplo, (*grosso modo*, uma história contada sem palavras) atesta a busca de uma expressão basicamente calcada na visualidade⁶⁸, o que não quer dizer que deixe de se referir a uma dimensão verbal ausente. Muito usada nos circos-teatro da Roma antiga – nos quais a distância entre o público e a arena pedia gestos largos e dificultava o acompanhamento de textos mais elaborados – a pantomima e os números mais livres dos atores dos mimos (acrobacias, prestidigitação, canto, dança e improviso) eram preferidos às apresentações de espetáculos de enredo complexo. Também a dança-teatro ou o teatro-dança, o teatro de bonecos, de objetos (de formas animadas), de sombras, além de outras formas já citadas, afirmam o teatro como imagem e som.

Retomando a ideia de René Clair de que um cego não perderia dinheiro indo ao teatro e que um surdo não perderia dinheiro indo ao cinema, entendo que a mesma contém certo sentido, se pensarmos nas formas-teatro e nas formas-cinema que permanecem (?) hegemônicas no imaginário do que é teatro (representação de um texto dramático em um espaço fechado e em perspectiva estática) e cinema (uma história contada prioritariamente a partir das imagens e com grande liberdade de perspectiva). No entanto, pensando nos imensos e complexos conjuntos de teatros e de cinemas, a conclusão não me parece tão simples.

Penso, por exemplo, em muitos dos criadores de teatro e de cinema que teorizaram e buscaram uma relação mais plena e menos ilustrativa entre a imagem e o som e/ou a palavra – na qual não há uma submissão de um elemento ao outro. Ao contrário da ideia de mera complementariedade ou de acompanhamento, é no conflito/na inter-relação entre a palavra e/ou sonoridade e a imagem, entre o que se ouve e o que se vê, que se fundam algumas poéticas. O conjunto da encenação é visto como uma espécie de cosmos no qual cada elemento é pensado em conjunto, mas não repete as mesmas notas do outro.

Dentre esses criadores do teatro e do cinema, cito os nomes de Vsevolod Meyerhold, Serguei Eisenstein, Antonin Artaud, Bertolt Brecht Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Eugênio Barba, Huo Hsao-Hsien dos cineastas japoneses das primeiras gerações (o próprio Kurosawa, acusado de ocidentalização remete-se em vários filmes aos teatros Noh e Kabuki) como alguns dentre os muitos que receberam notória influência do teatro

plateias ouvintes, da sensação dos não ouvintes, buscando criar uma reflexão por parte do público.

⁶⁸ No entanto, a pantomima frequentemente se refere a uma história contada em palavras, razão pela qual os gestos tentam ‘compensar’ a ausência do verbo.

oriental, também no que se refere às (inter-relações/entrelaçamentos entre os elementos do espetáculo (teatral e cinematográfico). Por via indireta, influenciados pelas ideias de Artaud, de Brecht e do próprio cinema soviético, inúmeros cineastas e diretores de teatro buscaram criar perspectivas que complexificam/ampliam o espectro de possibilidades entre os elementos do espetáculo, por vezes realçando as múltiplas formas de ser/estar do ator, da luz, da música, dos objetos, do texto, da câmera e dos cortes (no caso do cinema).

Comentando uma visita de uma companhia de teatro Kabuki, Eisenstein exalta a capacidade do teatro japonês de considerar cada elemento teatral como instâncias significantes, objetivo defendido por ele no mencionado manifesto sobre o cinema sonoro. O cineasta lembra que “Meyerhold já pinçou tudo de útil do teatro japonês” (2002, p.27), comentando que, em tal teatro, se encontra algo de inesperado: “uma junção do teatro Kabuki com as investigações extremas do teatro, onde o teatro é transformado em cinema. E onde o cinema sobe esse mais recente degrau de seu desenvolvimento sonoro” (2002, p.28).

A ideia de que o Kabuki e o teatro de um modo geral podem ser cinema de acordo com a perspectiva de Eisenstein – a mesma que suscitou a afirmação sobre as cabeças de Alexandre no museu, e que se desdobra na ideia de que o cinema e o teatro não tinham razão para existir ao mesmo tempo, porque o cinema era a idade adulta do teatro – remetem a uma ideia de arte que Eisenstein associa ao cinema. Segundo essa ideia, os procedimentos do Kabuki deveriam ser buscados pelo teatro e/ou pelo cinema de seu tempo, tratando “Som-movimento-espaco-voz” não como paralelos ou meros acompanhantes uns dos outros, mas “como elementos de igual significância” (2002, p.28):

Isso é dominado pelo Kabuki com perfeição. E nós também – cruzando por nossa vez os sucessivos Rubicões que fluem entre o teatro e o cinema e entre o cinema e o cinema sonoro – igualmente precisamos dominar isto. Podemos aprender com os japoneses a dominar este novo sentido necessário. Tão claramente como o impressionismo deve muito à gravura japonesa, e o pós-impressionismo à escultura negra, do mesmo modo o cinema sonoro ficará não menos agradecido aos japoneses (2002, p. 31).

Tomo aqui esse pensamento de Eisenstein, que afirma que a cultura japonesa já possuía em si (e não apenas em seu teatro) a prática de lidar com a imagem e com os conceitos a partir da montagem. Em *Fora de quadro*, ele chama a atenção para a escrita figurativa japonesa, dos hieróglifos *Huei-i*, “copulativos” (2002, p.36). A imagem/conceito advém da ideia de que esse tipo de hieróglifo combina dois hieróglifos

mais simples, produzindo, não uma simples soma, mas um produto: “como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*” (2002, p.36).

Essa operação realizada nessa espécie de hieróglifo aparece para Eisenstein como uma chave para a poética defendida por ele no cinema, porque aplicaria uma montagem entre elementos, resultando em uma terceira coisa, que não pode se reduzir nem a uma soma nem a uma mera síntese. Os hieróglifos copulativos me permitem também abordar, ao mesmo tempo, as relações entre o verbo e a imagem; as conexões e desconexões entre o teatro e o cinema.

Assim como acontece nessa vertente da escrita japonesa – na qual, vale lembrar o código escrito guarda um vestígio do que pretende significar – as relações de um indivíduo com o mundo simbólico parecem-me operar nesse modo copulativo. Mesmo quando, em nome das separabilidades, buscamos as formas e/ou os elementos puros, esses cortes muitas vezes mal conseguem maquiá um chão comum ao que se pretende diferente. Niklas Luhmann (1927-1998) defende uma ideia parecida, afirmando que: “O mundo está constituído por um continuum de operações, que se fragmenta no momento em que se introduzem cortes artificiais que correspondem às realidades parciais da física, química, biologia, psicologia, sociedade” (2011, p. 76). Mais uma vez se trata de pensar o modo como os sistemas, tempos, meios e identidades se interconectam e se relacionam: pensar o corte, o contorno e a autonomia dentro desse *continuum* é como pensar a ação dos corpos na inércia, ou seja, apagando os choques, os atritos e as intersecções que ocorrem inexoravelmente no mundo.


Ou seja, mesmo se pretendermos trabalhar específica ou prioritariamente um determinado elemento: palavra e/ou imagem, em última instância, as linhas desse novelo não podem ser desatadas ou separadas completamente. Ao puxar um fio, as linhas, já embaralhadas, resultam em fio de fios. O pensamento humano parece combinar as qualidades da temporalidade àquelas da espacialidade em redes de fios-novelos, nas quais a imagem é conectada a palavras que lhe agregam sentidos, valores e sensações, assim como a palavra/o verbo é invadida (o) por constelações de imagens (sem falar em outras sensações que se enovelam). Aparentemente o pensar-imaginar é copulativo. É no âmbito e no esforço por formular os discursos que os elementos são separados, categorizados e muitos fios são percebidos/enfocados como um só. De acordo com Gilbert Durand:

As imagens, não importa a que regime pertençam, ao contato com a

duração pragmática e com os acontecimentos, organizam-se no tempo, ou melhor, organizam os instantes psíquicos em uma “história”. Imergem, então, dessas estruturas discursivas do imaginário, certos hábitos retóricos inerentes à narrativa como, por exemplo, a hipotipose, e certos princípios, como o da causalidade, que une um sucedente a um consequente que, entretanto, é “outro”. Como Lèvi-Strauss havia constatado, a narrativa, histórica ou mítica, é “sistema” de imagens antagonistas, assim como a seriação causal [...] (1988, p.78).

As narrativas do teatro e do cinema que procuram afirmar suas identidades como formas de expressão autônomas constroem suas histórias e necessitam de suas “imagens antagonistas”, as quais irão negar para se afirmar como arte/ser/cosmos. Por isso, o “teatro filmado” se tornou esse estigma, narrativa de uma forma menor e despotencializada, teatro-tempo encapsulado e que não é nem teatro nem cinema, parecendo, apenas, o incômodo registro de um espaço entre, um híbrido estéril ou mesmo monstruoso.

No entanto, o que se pretende questionar aqui é a própria secção entre a palavra e a imagem, as quais são vistas, na perspectiva proposta por este trabalho, como um

complexo/um novelo no qual mesmo que eu comunique pássaro ou , outras pontas imbricadas se apresentam como harmônicos necessários e indissociáveis ao processo de cognição-imaginação. Este, como os hieróglifos *Huei-i* une infinitos elementos simples em outras infinitas possibilidades conectivas, em outros complexos de significação.

Traçando uma analogia, entendo que o casamento do teatro com o cinema só leva “à morte” e ao enfraquecimento de ambos quando um dos elementos é visto simplesmente como complementar ou coadjuvante do outro. Se a imagem é vista como mero ornamento da palavra e/ou vice-versa; se o cinema é usado como mero registro para transplantar uma *mise-en-scène* pensada para o meio teatral. Como na tradução da poesia, o gesto literal transforma o objeto traduzido em um Frankenstein. Se, ao contrário, esse gesto poético se mantém em estado de criação o casamento deixa de ser trágico, podendo gerar híbridos férteis.

Entendo que a ferida do teatro filmado possivelmente continue a doer se falamos de um lugar que procura isolar os elementos/meios, buscando ideias de pureza vinculadas às afirmações identitárias. No entanto, se a relação entre meios e entre formas articulam seus elementos, assim como Eisenstein afirma que o Kabuki faz com os elementos do espetáculo, o resultado não é a despotencialização (da imagem pela

palavra, do cinema pelo teatro e/ou do teatro pelo cinema) de um pelo outro, mas um gesto de criação, um diálogo entre instâncias, meios, seres, identidades que se friccionam e que se reconfiguram.

A forma de teatro retida pelas lentes do cinema e vista sob a legenda do teatro filmado não é “o teatro”, mas simplesmente uma forma específica de teatro (contra a qual o próprio teatro se insurgiu), deslocada em seu tempo, em seu espaço e em seu meio. O cinema não se enfraquece em nada com o advento do som/da palavra (que já era imagem nos letreiros do cinema mudo). Suas possibilidades de interação/de cópula entre esses elementos (palavra e imagem; teatro e cinema) é infindável.

A perspectiva da fusão entre as artes (entre os elementos), defendida antes por Wagner em seu projeto da obra de arte total acontece, em última instância, no modo como apreendemos o mundo e criamos obras e discursos que o alimentam. Entendo que o discurso da especificidade foi/é importante para que cada meio tenha ciência de suas potencialidades/ de suas materialidades. Tal discurso está vinculado a um espectro de valores muito mais amplo e que reflete as mudanças econômicas, filosóficas, sociais e estéticas que se articulam em nomes como positivismo, modernismo, cientificismo, entre outros.

No entanto, o esforço por distinguir, nomear, conceituar (próprio do que se costuma entender como o pensamento científico) não precisa incorrer em uma disjunção antagonista. Um escultor sabe as propriedades da madeira como Matéria-prima e entende que aquelas são distintas das do ferro. Nem por isso tratará esses fazeres como opostos, observando apenas as implicações de cada meio/matéria sobre a técnica e a sensorialidade de quem a vê. Não precisa operar por oposição, mas apenas perceber as peculiaridades.

Obviamente o teatro e o cinema abordam seus espectadores com base em temporalidades e materialidades distintas. Mas daí às afirmações de que existem procedimentos apriorísticos a cada meio, o passo me parece grande demais. Não existe (ao que me parece) um modo/uma dosagem de palavra e/ou de imagem mais adequado ao cinema/ao teatro. Existem projetos artísticos em relação com as materialidades dos seus meios. Existem agentes de criação que manipulam os elementos desses meios, em nome da pureza e/ou da mistura e da hibridação; em nome do ato em si de criar, ou de algo de que não se tem consciência ou não se pode nomear. São os valores, objetivos, imaginários em conexão com as materialidades da luz, dos atores das cenografias e/ou locações, textos/roteiros friccionados durante os processos de criação que geram

formas-cinema e formas-teatro, em espectros infinitos de possibilidades.

Um filme pode ser verborrágico e 100% falado, se assim o quiserem seus criadores, tanto quanto um espetáculo pode ser “ato sem palavras”. Percebo que as perspectivas que associam aprioristicamente o verbo ao teatro e o cinema à imagem, ecoam determinadas experiências com essas formas de expressão, mas precisam esfumçar esses contornos, sob pena de se tornarem simplórias e cegas às mutações das mesmas. Teatro *sempre* foi imagem e som: em alguns momentos mais imagem (pantomimas); em outros se apoiando mais no texto (teatro europeu); e em outros ainda combinando seus elementos de modo complexo, segundo o qual nenhum destes se submete ao outro (conforme o teatro japonês, os teatros de matriz brechtiana e/ou artaudiana etc.). Quanto ao cinema, se ele tem na imagem em movimento seu eixo fundador, é importante lembrar que a dimensão do Logos, da palavra, do verbo não estava totalmente ausente mesmo no período mudo (como não está em qualquer indivíduo obra que existam dentro de um contexto linguístico⁶⁹): além dos letreiros, muitas vezes os filmes eram dublados ao vivo, por atores presentes durante a projeção dos filmes, ou atores-narradores, como o *Benshi*, no Japão.

De modo análogo à questão da dicotomia entre o verbo e a imagem (mesmo que de forma mais breve), procurei demonstrar que a visão estática e fixa associada ao teatro, também deve ser relativizada, uma vez que várias formas de expressão teatral realizaram/realizam outras espacialidades para fomentar a relação obra-espectador. Em algumas, como nos mistérios medievais, espetáculos de rua e/ou espetáculos realizados em outros espaços (galpões, hospitais, residências etc.) se usou e se usa o trânsito do espectador que olha-ouve-percebe o espetáculo em perspectiva movente.

Obviamente que a perspectiva de mobilidade da câmera, no cinema, encontra muito menos limites para se realizar. Da sequência de abertura de *Os pássaros*, de Hitchcock – subjetiva da visão de um pássaro em pleno voo, passando pela perspectiva do anjo, em *Asas do desejo*, de Win Wenders, até as vistas internas do corpo humano (utilizadas pela medicina conforme função prevista pelos irmãos Lumière), a ubiquidade da câmera concedeu ao cinema um mundo infinito de possibilidades com a imagem.

No entanto, assim como o intervalo entre dois números, na matemática, também é infinito, tal escala de possibilidades não me parece suficiente para afirmar o cinema como imagem em *oposição* ao teatro. A disjunção nessa perspectiva opositiva me

⁶⁹ CHOMSKY.

parece exagerada e sem razão de ser. Teatro e cinema são territórios da imagem e do som. As distinções palpáveis entre os dois campos me parecem ser mais substantivas (dos meios e das sensorialidades que eles acessam) do que adjetivas: verbal/imagético; estático/móvel, real/teatral etc.



Figura 55 - Bruno Ganz, em *Asas do desejo*, de Win Wenders.



Figura 56 - *Paraíso perdido*, Teatro da Vertigem.

ENTRE CAPÍTULOS E ENTRE FORMAS

Se a profecia de Clair a respeito de o teatro filmado virar um novo gênero não se cumpriu, segundo sua própria perspectiva, talvez seja porque as narrativas de proteção identitária precisem de um termo para apontar o híbrido monstruoso. O termo “teatro filmado” realiza assim a função de apontar o filho que não se quer: registro passivo de uma encenação feita para o teatro, mas que está desprovida da presença, da corporeidade e da afetabilidade em duas vias do teatro; tempo encapsulado ou “teatro em conserva” que não sofre a modelagem e a criação prévias à sua atualização como filme, diluindo o poder de absorção e a impressão de realidade, frequentemente associados ao cinema.

Por isso, segundo André Bazin, “[...] foi aparentemente com razão que a expressão “teatro filmado” se tornou o lugar-comum do insulto crítico” (2014, p. 115). Se o termo aponta essa despotencialização das duas formas e o casamento que leva à morte de ambos (BRESSION), a profecia de Clair não poderia se cumprir, senão sob outro(s) nome(s), que designasse(m) diálogos mais bem sucedidos entre o cinema e o teatro. Quando o cinema passa a usar seus próprios meios, modelando as imagens e sons captados a partir das inúmeras possibilidades plásticas da câmera e da montagem, mesmo que a ação mostrada remeta ao teatro, dificilmente ela será considerada teatro filmado. Por sua vez, o teatro busca e foge do cinema desde o surgimento do mesmo, ora se aproximando com mais entrega e menos ressalvas ora se distanciando (ou pensando se distanciar) e vendo o novo meio como ameaça. Dos híbridos-cinema que se inscrevem junto ao teatro e dos híbridos-teatro que se inscrevem junto ao cinema, há uma série de formas as quais reconstroem dia a dia as ideias fatalistas a respeito dessa conjunção. Filmes que usam o elemento teatro para gerar composições distintas daquelas que usualmente evocam a fórmula: interpretação minimalista, espaços abertos, câmera móvel, figurinos e cenários/locações que causem uma “impressão de realidade”; filmes montados e projetados ao vivo (o *live cinema*) e que se constroem sobre uma *performance* (de atores e/ou de seu montador e criador); espetáculos que se criam fundando-se em tempos e materialidades híbridos (corpo e projeção); obras do chamado “teatro virtual” que se utilizam de câmeras e recursos da *web* para instaurar outras formas de (tecno)convívio; e o chamado filme de teatro⁷⁰, que registra um espetáculo

⁷⁰ Deixando claro que há inúmeras formas as quais, mesmo cabendo nessas legendas, são distintas dentro do mesmo grupo, não sendo tão homogêneas entre si. Só para citar um exemplo, dentro da categoria *Live*

teatral usando toda a liberdade dos recursos fílmicos, são formas que compõem uma constelação de híbridos que se multiplicam e se reconfiguram continuamente, gerando obras, por vezes, difíceis de serem categorizadas.

Neste entre capítulos o objetivo é criar, mesmo que rapidamente, um panorama com alguns desses filhos possíveis dos casamentos entre o cinema e o teatro. Não se trata aqui de pensar em dívidas de uma forma para com a outra, mas de pensar que da aspereza mesma dessa inter-relação podem surgir formas potentes, as quais, assim como os hieróglifos copulativos de que nos fala Eisenstein, produzem sentidos e/ou sensorialidades distintas daquelas propostas pelas formas-teatro e pelas formas-cinema que gravitam em uma ideia de pureza. É a desconfiança mútua construída na história dessa relação – a teatrofobia de alguns cinemas e as abordagens puristas de alguns teatros (“midiafobia” que parece olhar o audiovisual com especial desconfiança) – que me faz propor a metáfora da dissonância como uma estética do convívio entre “irmãos e rivais”. Um convívio que não elimina as diferenças entre os meios, mas que realiza, baseado nessa estranheza, outros modos de espetacularidade.

Se a maior proximidade entre sons ou dentro de um mesmo som soa áspera e conflituosa perante a harmonia da escala tonal, produzindo o efeito de dissonância na música, é essa proximidade distante entre o teatro e o cinema – com suas histórias de antagonismos e seus ritos de proteção identitária – que pode, a meu ver, gerar obras que se desloquem das tonalidades cinema e das tonalidades teatro às quais estamos mais acostumados. Lembro, entretanto, que a dissonância não surge como um efeito que se dá fundando-se em qualquer conjunção entre cinema e teatro. Difícil dizer que qualquer relação entre ambos causaria um efeito de aspereza, de estranheza, de dissonância. O que é dissonante aqui pode não ser em outro local que possui outros hábitos e experiências estéticas, e pode não ser amanhã, se os ouvidos se acostumam a ouvir certa conjunção entre as formas. Isso também será variável de pessoa a pessoa e dependendo do momento e do repertório dessa pessoa até então. Alguém habituado a assistir cinema e teatro, possivelmente (e só possivelmente) estranhará menos um híbrido entre as duas formas. Alguém preocupado com a identidade e o contorno dessas formas, possuindo uma relação afetiva com alguma delas e buscando sensações próximas àquelas já vivenciadas no contato com essa ou aquela, possivelmente (e só possivelmente) resista e desconfie mais do híbrido porque esse híbrido me coloca, como espectador, em outro

lugar, diferente da afectabilidade à qual busco quando compro um ingresso para ir ao teatro e/ou ao cinema.

A dissonância é, portanto, uma metáfora de leitura para falar de uma sensação, de um feixe de sensações. Quanto mais habituados ao rito da pureza, mais dissonante nos soará o híbrido: mais quasímodo, mais entre lugares, mais “crime da lesa-especificidade”. Do mesmo modo, quanto mais acostumados a uma determinada conjunção, mais natural ela nos parece e, conseqüentemente, menos dissonante.

Vamos, então, a essa micro genealogia das filiações teatro-cinema e cinema-teatro buscando percebê-las em suas eventuais dissonâncias.

Dos filhos do cinema com o teatro

“O teatro filmado espera o Jacques Copeau que fará dele um teatro cinematográfico”.
André Bazin, 2014, p.198.

O mesmo André Bazin que lança o alerta ao cinema, dizendo ser o teatro um falso amigo – porque o põe no risco das facilidades – percebe possibilidades mais proveitosas nessa ligação, chegando a escrever ensaios intitulados *Por um cinema impuro – em defesa da adaptação* e *Cinema e Teatro*, nos quais defende o uso de romances e de textos escritos para teatro, como base para os roteiros de filmes; propondo, também, o uso de uma teatralidade que não se esconda como tal, mas que também não ignore a contribuição de uma *mise-en-scène* cinematográfica, realizando o que ele propõe como “teatro cinematográfico”. O autor lembra que “a tela modificou, com efeito, nosso senso da verossimilhança na interpretação” (2014, p.196-197), argumentando, ainda, que “não há peças que não possam ser levadas à tela, qualquer que seja seu estilo, contanto que se saiba imaginar a reconversão do espaço cênico para os dados da *mise-en-scène* cinematográfica [...]” (2014, p.198).

Quando propõe o termo “teatro cinematográfico” Bazin procura outro nome para o que ele por vezes chama um bom teatro filmado, que realizaria a encenação de uma peça por meio do cinema. Ao comentar o filme *Henry V* (1944), de Laurence Olivier, ele o descreve como “um filme histórico sobre o teatro elisabetano” o qual “de modo algum” seria realmente “um teatro filmado” (1991). Ele também afirma que o filme se situa “em ambos os lados da representação teatral, aquém e além do palco. E, no entanto, Shakespeare é seu prisioneiro, e o teatro também, cercado de todos os lados pelo cinema” (1991: 133). A relação teatro-cinema surge em outra perspectiva.

Parto da reflexão de Bazin para pensar que o texto de Shakespeare, se foi escrito

para o teatro, não determina o teatro em si mesmo. Ao menos não o teatro como realização de um encontro no mesmo espaço-tempo entre a obra-teatro e os seus espectadores. Poderíamos falar que o texto escrito para teatro compreende o teatro em potência sendo, talvez, mais determinantes para realização do teatro como ato, os modos, os suportes e os elementos usados para encenar essa história. Nessa perspectiva, o texto de Shakespeare pode sugerir uma teatralidade, sim, se associarmos a esta o sentido de construção e de artifício, em contraste com o que parece ‘natural’, mas aí estaríamos nos referindo ao teatro como usado no senso comum: como sinônimo de algo artificialmente construído. No entanto, trata-se de uma noção do teatral que não é necessariamente a do teatro como forma de expressão, já que o teatro também se contrapõe, em algumas de suas mutações, a essa ideia de teatralidade, como mencionado no capítulo 1. Poderíamos, então, falar de uma teatralidade existente em certo período – entre os séculos XVI e o XVII – na Inglaterra. Um texto construído para ser dito num espaço específico, com uma métrica definida e que se enfatiza como poesia e construção, destoa do que usualmente associamos ao falar cotidiano e ao “efeito de real” (BARTHES, 1972), comumente atribuídos ao cinema. Nesse sentido, o texto remete a uma forma-teatro existente num certo tempo-espaço e que parece sobreviver nas inúmeras montagens das obras de Shakespeare realizadas a cada ano. Mas se Bazin não trata *Henry V* como teatro filmado é porque sua *mise-en-scène* recorre aos recursos próprios ao cinema, dentre os quais a movimentação da câmera e a montagem assumem papéis fundamentais. No entanto, se pensarmos que um texto escrito com a finalidade-teatro contém o teatro virtualmente e que o teatro está ali como potência e como ideia que interfere no modo como o autor compõe aquela forma, a primeira afirmação deste parágrafo precisa ser relativizada. Um texto escrito para teatro não determina o teatro em ato, mas pode evocá-lo como potência e como virtualidade. Em *Henry V*, assim como em *Hamlet* do mesmo Olivier, talvez seja possível falar de uma sensação de dissonância, com base em uma sobreposição de *mise-en-scènes*. O teatro se materializa não apenas nas palavras pensadas para serem ditas e ouvidas segundo certo modo de convívio, mas também nos signos de sua encenação (interpretação, evocação de uma história etc.), ao mesmo tempo em que cercado pelo cinema, atualizando-se como filme não apenas por se materializar nesse suporte, mas porque busca compor-se como (ideia de) cinema.

Os inúmeros filmes realizados com base em textos de Shakespeare estabelecem também incontáveis formas de relação entre o cinema e esse teatro potencial. Em vários

casos eles se realizam como obras de atores-diretores que buscam as possibilidades de encenação do cinema para trabalhar as proposições dramatúrgicas de Shakespeare: Laurence Olivier (*Ricardo III*, *Hamlet*, *Henry V*), Orson Welles (*MacBeth*, *Othello*, *Falstaff*⁷¹, *O mercador de Veneza*⁷²), Kenneth Branagh (*Henry V*, *Muito barulho por nada*, *Hamlet*, *Amores perdidos*, *Como você quiser*) Al Pacino (*Ricardo III – um ensaio*), Ralph Fiennes (*Coriolanus*) entre tantos outros. Além disso, vários diretores experimentaram trazer a dramaturgia de Shakespeare para o mundo dos filmes: Akira Kurosawa (*Trono manchado de sangue* e *Ran*), Roman Polanski (*MacBeth*), Franco Zeffirelli (*Romeu e Julieta*, *Hamlet*), George Cukor (*Romeu e Julieta*), Julie Taymor (*A tempestade*, *Titus*), Paul Mazursky (*A tempestade*), Peter Greenway (*A última tempestade/ Prospero's Book*), Paolo e Vittorio Taviani (*César deve morrer*). A lista é interminável e aparentemente Shakespeare é o autor mais filmado no mundo. Reportar-se a ele é reportar-se a um legado cultural que se desenvolveu no teatro (assim como a tragédia grega, a tragédia francesa e outras formas de dramaturgia), mas não implica ser menos cinema, como há muito constatou Bazin.

Existem também filmes cuja ação principal decorre em torno do teatro, ou seja, adotam o teatro como tema: *A malvada* (MANKIEWICZ, 1951), *Opening Night* (CASSAVETES, 1977), *Adeus minha concubina* (KAIGE, 1993), *Tio Vânia em Nova York* (MALLE, 1994), *Tiros na Broadway* (ALLEN, 1994) entre tantos outros, mas que, a princípio, pouco têm a ver com os modos e a *mise-en-scène* do teatro. Entendo que tais filmes provocam pouca ou nenhuma tensão entre as formas-cinema e as formas-teatro, porque o tema não predetermina, a princípio, a estética de um filme. São filmes sobre teatro, como poderiam ser sobre futebol, religião, pintura etc. Os possíveis estranhamentos me parecem se dissolver em boa parte porque o teatro é abordado como uma realidade que se quer mostrar, mas não haveria, *grosso modo*, a adoção de um modo de fazer nesses filmes que remeta a um modo de fazer 'do' teatro.

No entanto, trata-se de uma linha tênue entre o mostrar/representar algo e o adotar um modo que remeta à forma que se mostra, reinventando-se para melhor mostrar. Já tirei alguns nomes da lista acima porque me lembro desse ou daquele aspecto que parece extrapolar a abordagem do teatro como tema. Muitas dúvidas

⁷¹ Baseado na personagem de Sir John Falstaff, presente nas peças *Henry IV*, *Henry V* e *As alegres comadres de Windsor*.

⁷² Produzido para televisão e interrompido por conta de um corte de verba, o filme ficou inacabado até que seus negativos e o roteiro inicial com as notas do diretor foram encontrados. Reconstruído de modo a se aproximar do projeto de Welles, o filme foi lançado no Festival de Veneza de 2015 (2015, *Festival de Veneza terá abertura com dois filmes "perdidos" de Orson Welles*).

persistem, incluindo aí os documentários sobre processos teatrais. Com as transformações vividas pelos documentários há algumas décadas, torna-se comum o desejo de variar o modo de fazer, para pensar, sentir e mostrar um objeto que não é tratado mais como algo separado do sujeito que o mostra. Quando a encenação de um filme adota modos que remetem a um ou mais elementos associados ao teatro (espaço, texto, presença do público dentro do filme, gestos mais largos do que a dita interpretação minimalista entre outros) me parece que se amplia a possibilidade de dissonância no modo como proposto por esta tese: como uma aspereza que torna potente uma forma híbrida, que fala de heterogeneidade e de um convívio conflituoso entre as formas. É óbvio que ao elencar essas características atribuídas ao teatro ou ao cinema essa eventual dissonância surge apenas perante um imaginário disjuntivo, o qual estranha ver esse ou aquele elemento naquele meio.

Se pensarmos, por exemplo, nos vários filmes de Méliès – realizados basicamente em estúdio e em perspectiva frontal ao mesmo tempo em que desenvolvem técnicas que viriam a ser importantes para a chamada linguagem cinematográfica (corte, sobreposições de imagens, *fade in* e *fade out* etc.) – poderíamos pensar em dissonância? Méliès encontra no cinema um meio fértil para desenvolver suas trucagens e seus números de ilusionismo. Ele continua uma pesquisa que já realizava no teatro ao fazer importantes descobertas para o novíssimo meio. Penso que para o espectador do seu tempo, para o qual tudo era descoberta, não cabe falar em dissonância. Se tudo ainda estava por se desenvolver não havia ainda identidade a se preservar (ou ao menos isso ainda não estava tão consolidado). É a partir do momento em que vão se amalgamando uma série de ideias de cinema, a partir das quais o teatro é uma espécie de impureza, que seus filmes podem nos parecer dissonantes e estranhos.

MacBeth (WELLES, 1948), *Marat Sade* (BROOK, 1967), *Othon* (HUILLET; STRAUB, 1970), *8 e 1/2*, *Satyricon*, *E la nave va* (só para citar alguns de FELLINI, 1963, 1969 e 1983), *Hitler, um filme da Alemanha* (SYBERBERG, 1977), *O baile* e *A viagem do Capitão Tornado* (SCOLA, 1983 e 1990), *Dogville* e *Manderlay* (TRIER, 2003 e 2005), *A última tempestade* e *O bebê santo de Macon* (GREENWAY, 1991 E 1993), *Arca russa* (SOKÚROV, 2002), *A pele de Vênus* (POLANSKI, 2013), *Amar, beber e cantar* (RESNAIS, 2014) além de muitos outros usam signos associados ao teatro como elementos de estranhamento ou de fricção no modo mais usual de se pensar cinema. Eles parecem justamente explorar essa tensão identitária entre cinema e teatro, construindo uma identidade fundada em um diálogo com a alteridade-teatro.

Os cenários, claramente construídos, em *MacBeth*, *Marat Sade*, *Hitler, um filme da Alemanha*, *A viagem do Capitão tornado*, *Dogville*, *Manderlay*, *A última tempestade*, *O bebê santo de Macon* e *Amar, beber e cantar* ostentam os aspectos de construção e de encenação, como a apontar que a vida é por si só performática. A aproximação com o teatro nesses filmes é consciente e tira desse hibridismo boa parte de suas forças. A alusão aos cenários/aos locais ‘de teatro’ surge frequentemente para apontar as muitas camadas de construção, de ficção, de hipocrisia e de encenação que compõem a vida em sociedade. O estupro da personagem Grace, interpretada por Nicole Kidman em *Dogville*, parece muito mais violento, porque as paredes que encobririam essa violência são invisíveis. Mas as pessoas não veem nem ouvem nada e continuam a levar suas vidas. Assim como *Manderlay*, *Dogville* é contado em capítulos, com letreiros que aludem àquela teatralidade apontada por Jacques Aumont no período dos filmes mudos. Fortemente influenciados por uma estética brechtiana que expõe os urdimentos da encenação para tornar o espectador consciente do quanto a realidade é arbitrária, construída e cheia de contradições, os filmes de Trier instauram um novo vigor aos preceitos de Brecht. Este vigor me parece vir da conjunção mesma dessas ideias de teatro – de uma história do teatro a partir dos efeitos de distanciamento/de estranhamento pretendidos por Brecht – com a realização de um filme que utiliza da ubiquidade da câmera e de uma interpretação minimalista/naturalista que nos permite uma aproximação e identificação as quais possivelmente tornam ainda mais forte a denúncia da crueldade humana feita por Trier, em seus filmes. Essa potência, ao que me parece, surge da conjunção entre as formas-teatro e as formas-cinema.

No teatro, os cenários que se expõem como construção e não como ‘realidade’ (não simulam casas ou cidades como as encontramos mais usualmente, àquelas nas quais moramos e que são parecidas com as casas e cidades que imaginamos que as pessoas poderiam morar) são muito mais frequentes. O pacto que se estabelece ou que se pretende estabelecer com o público muitas vezes adota essa ludicidade: não apenas porque não possui recursos para fazer diferente ou por se tratar de uma contingência do teatro como forma, mas por uma escolha estética. A princípio, portanto, tal procedimento não surpreenderia um espectador acostumado às formas-teatro. E se o faz com o espectador habituado às formas-cinema é porque ali ainda seria pouco usual.

Voltemos um pouco no tempo para falar que o *MacBeth* de Welles parece ser um marco de um diálogo consciente entre as duas formas, escapando assim ao estigma do híbrido monstruoso. Rodado em estúdio, com baixo orçamento e em meio às paredes

de um castelo-cenário de papel-machê, que dificilmente seria visto como ‘realista’; com elenco, texto e um diretor-ator com estreita relação com o teatro, *MacBeth* aponta continuamente para esse lugar-teatro, dentro do qual o espectador de cinema pode se surpreender e mesmo se estranhar. É óbvio que todo esse contexto repercute no corpo-
-interpretação dos atores do Mercury Theatre⁷³, treinado para uma espetacularidade teatral e plasmado pela fotografia de John Russel, segundo a perspectiva de Welles. Este usará amplamente a profundidade de campo, a câmera no chão – que distorce e agiganta a figura das personagens, além do barroquismo em preto e branco, com grandes contrastes entre luzes e sombras que já caracterizava sua obra anterior⁷⁴. A *mise-en-scène* se compõe nesse diálogo. Poderíamos, talvez, pensar que o filme de Welles pode ser lido pela metáfora da dissonância: ele parece impor um estranhamento, apontando modos de uma forma tão próxima e tão distante quanto o teatro, expondo o caráter de jogo de uma interpretação que parece longe do minimalismo, ao mesmo tempo em que passa longe de uma teatralidade inconsciente da câmera (sobretudo na interpretação do próprio Welles). Tudo isso num período historicamente tão próximo da onda do teatro filmado surgida com o advento do cinema sonoro.

O filme de Welles (que dividiu a crítica) se inscreve *sobre* a teatralidade, não deixando de desenvolver simultaneamente, uma ‘cinematividade’ própria. Uso aqui o termo cinematividade para pensar os movimentos desenvolvidos pelo cinema, então já com meio século, em prol de uma encenação peculiar, que envolve necessariamente uma contradição entre o que se mostra (atores, paisagens, cenários, objetos), seja esse mostrar consciente ou não, e aquilo que mostra/registra as imagens e sons que farão parte do filme: a câmera e os gravadores. O termo não pretende falar de uma essência dentro da perspectiva de uma identidade fixa, mas sugere apenas os usos dos elementos e das características próprias ou que simplesmente remetem ao universo fílmico. E que características seriam essas? A forma de convívio com um tempo que se complexifica, ao tornar virtualmente atuais registros majoritariamente feitos no passado; a enorme capacidade de manipulação da imagem e do som (aumento e diminuição das escalas, fusões e efeitos especiais, a ubiquidade da câmera), a dita impressão de realidade que se exerce, paradoxalmente, a partir da própria irrealidade dos materiais fílmicos, segundo Metz. Quando buscada pelo teatro, a imagem líquida em seu fluxo aparente –

⁷³ Grupo de teatro estadunidense fundado em 1937 por Welles. Além das produções teatrais, o grupo realizou programas e séries de rádio, tendo o seu elenco participado de vários dos filmes de Welles.

⁷⁴ Orson Welles (1915-1985) já tinha dirigido os longas metragens *Cidadão Kane*, *Soberba*, *Jornada do pavor*, *O estranho* e *A dama de Xangai* (BAZIN, 2005, p.125).

inaugurada pelo cinema e constituinte também de outras formas (jogos, programas de televisão, instalações etc.) – é evocada para dar testemunhos, para criar paisagens e ambientes que expandem o espaço cênico, para instaurar duplicações e efeitos de espelhamentos da figura do ator, criando sobreposições de tempos e de espaços e sensorialidades que se constroem nesse entrelugar.

Essas cinematividades seriam, portanto, ações e características configuradas e reconfiguradas a cada nova atividade das formas-cinema, ganhando novos contornos a cada contato com outros sistemas ou mesmo com base em seus movimentos internos. Essas cinematividades evidentemente também serão exploradas pelo teatro, que vai aproveitar tais características de inúmeras maneiras.

Greenway explora uma teatralidade barroca em filmes como *O Bebê santo de Macon* e *A última tempestade*⁷⁵. Além da profusão de signos visuais e da ostentação da espetacularidade que desenha cenários e figurinos, a artificialidade da interpretação talvez seja a causadora dos maiores estranhamentos nos seus filmes. Falas escandidas, salmodiadas e ditas com dificuldade tornam mais espinhosa a digestão dessas obras. E se pensarmos que mesmo nas formas teatrais esses modos de inflexão não são tão usuais assim⁷⁶, é possível supor o grau de incômodo provocado pela estética proposta por Greenway, autor de declarações polêmicas como a de que “o cinema está morto” ou de que o que temos assistido ao longo da história do cinema é uma sucessão de textos ilustrados (GREENWAY, 2012, s/p). Não pretendo entrar aqui no mérito de sua apocalíptica declaração. Assinalo apenas que seus filmes me parecem, sim, falar de uma convivência incômoda e indigesta entre meios⁷⁷, extratos sociais e indivíduos. A dissonância em seus filmes parece atingir mesmo um grau de violência. O atrito parece alto e o estranhamento no ato de fruição também.

Em *Hitler, um filme da Alemanha*, Syberberg trata o fenômeno do Nazismo na perspectiva de uma grande encenação: teatral e operística, porque mostrada e montada dentro de um galpão, com cenários, caracterizações e interpretações que se exibem como tais. Não há maquiagem para deixar transparentes essas construções. Não há maquiagem para deixar transparente a maquiagem. Ou ao menos é esse o jogo que se

⁷⁵ Várias dessas observações podem ser estendidas a outros filmes do diretor. Destaco esses dois porque nos mesmo a evocação à teatralidade parece ainda mais explícita.

⁷⁶ Mesmo quando explora a emissão do texto como música, como massa sonora, deixando o aspecto lógico informativo em segundo plano (como sugerido por Artaud) as formas teatrais não necessariamente partem

⁷⁷ Formado em artes visuais as experiências de hibridação de Greenway comumente tem nessa visualidade um eixo fundante. A hibridação em seus filmes não se limita às relações cinema e teatro.

quer construir dentro do filme. E isso parece expor as engrenagens a partir das quais o fenômeno Hitler emergiu. Como Bertolt Brecht propõe com seu teatro épico.

Em *Marat Sade*, Peter Brook encena a peça *A Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat encenado pelos internos do Hospício de Charenton sob direção do Senhor de Sade*, de 1963, escrita por Peter Weiss. Semelhante à circunstância vivida por Welles, Brook tinha um orçamento baixo e pouco tempo para realização do filme, razão pela qual optou por se basear na encenação do texto que havia feito no teatro, em 1964. A tradução para o filme não esconde o ponto de partida teatral: maquiagens, figurinos e interpretações parecem nos dizer dessa estranha forma deslocada. O recurso é somado à proposição inicial do texto de Weiss, no qual o Marquês de Sade é o diretor do espetáculo encenado pelos loucos e encarcerados de Charenton. O caráter metalinguístico do filme e da peça aborda camadas e camadas de encenação, de encarceramento, de loucura e de violência. Os atores se reportam continuamente às câmeras, o espaço cênico é delimitado por grades, materializando a circunstância daquela compulsória habitação, bem como do assassinato de Marat (cercado por inúmeras formas de assujeitamento). Mas talvez a referência mais gritante ao teatro no filme de Brook seja a presença do público que assiste a tudo de fora das grades, mas que também é representado por personagens (o diretor do hospício, sua mulher e sua filha) que assistem, do lado de dentro, à *mise-en-scène* dos detentos. A câmera que entra e sai desse espaço cênico – encarcerada e livre das grades do hospício – realiza talvez o teatro cinematográfico preconizado por Bazin.



Figura 57 - *Marat Sade*, de Peter Brook, 1967.



Figura 58 - *O Bebê santo de Macon.*



Figura 59 - *A última tempestade.*

Mas o conceito mais recente de “filme de teatro” é o nome que parece ter vingado para falar dos vários casos de parceria entre o teatro e o cinema, nas quais o cinema cria livremente seus filmes, com base em um espetáculo teatral. De acordo com a pesquisadora Beatrice Picon-Vallin “o filme de teatro participa de urna resistência compartilhada com o cinema contra a uniformização do audiovisual” (2008, p.161).

No Brasil a prática se multiplica com as facilidades trazidas com as tecnologias digitais. Uma onda de filmes de teatro e/ou documentários sobre os processos de espetáculos se desenha. O Teatro Oficina Uzyna Uzona é um dos pioneiros nos

processos de parceria com o cinema e formas que dele derivam: como aquilo que o grupo chama *webserie* cinematográfica, na qual um espetáculo como *As bacantes*, filmado em vários dias de apresentações, é apresentado em seis capítulos. Na sessão ‘Vídeo/Kinema’, no site do grupo, é possível ter acesso a alguns desses produtos desenvolvidos em conjunção com o cinema e suas ramificações.

Uma prática interessante trazida pelo Oficina, no quesito conjunção teatro e audiovisual, é a figura do ‘Kinoatuador’, que nada mais é do que o cinegrafista incorporado à obra: um cinegrafista-ator. A presença e as significações desse kinoatuador, um “centauro-dançarino”, na forma como o grupo o apresenta, é pensada desde a fase de elaboração dos roteiros dos espetáculos. Não vem depois, simplesmente para registrar o espetáculo. Antes, é parte integrante do mesmo, realizando suas ações, vestindo figurinos e produzindo imagens que são vistas em tempo real (já que os espetáculos do grupo trazem constantemente esse hibridismo) e/ou posteriormente, como filmes de teatro, *webseries* etc. Esse hibridismo é uma marca do grupo, transformando “o teatro em um terreiro eletrônico aberto a novas tecnologias que serão pensadas e deglutidas antropofagicamente” (TEATROOFICINA, s/d).

Vários outros grupos de teatro em parceria com cineastas interessados em experimentar com o meio produziram essas obras híbridas que chamamos “filme de teatro”, implodindo e transbordando a noção de teatro filmado. Seria o filme de teatro o teatro filmado que dá (ou pode dar) certo? O híbrido que escapa à pecha de bastardo? Ainda de acordo com Picon-Vallin:

O filme de teatro participa das novas estratégias criadoras do "entre-dois", nas quais a arte de hoje multiplica o número daqueles que trafegam de um território para o outro. [...] Quando ele se torna uma obra e não é apenas um trabalho de documentação, o filme de teatro é um filme, sem dúvida, mas dá testemunho – por intermédio dos atores – das duas artes: de seu encontro, não de sua fusão (2007, p.162).

A fala de Picon-Vallin toca em pelo menos um aspecto importante para a estética da convivência, proposta aqui a partir da metáfora da dissonância. Não se trata de uma fusão, simplesmente. As características, elementos e procedimentos que remetem a cada uma das formas permanecem perceptíveis nesse encontro. Trata-se, portanto, de uma estética do heterogêneo, para a qual a história conflituosa entre cinema e teatro reforça o que talvez fosse apenas uma distinção. Um acorde soa dissonante porque as notas próximas parecem ‘atritar’. Quando há fusão não percebemos atrito ou diferença.

Parece importante falar que o teatro em distintas configurações, fazendo ou não uso de projeções, também se inscreve sobre e com a cinematividade, fazendo alusão a signos e métodos que nos remetem à experiência do cinema. Cortes entre cenas, emendas e recortes feitos a partir da luz lembram os processos de montagem de um filme, os planos e os enquadramentos que dirigem o olhar do espectador a detalhes como um rosto ou mesmo como um objeto de cena. Além disso, a exploração da imagem em movimento no teatro é inegavelmente marcada pelo século do cinema. Gerações e gerações de diretores e atores se formam e se alimentam das *mise-en-scènes* cinematográficas e das estéticas do audiovisual de modo mais amplo.

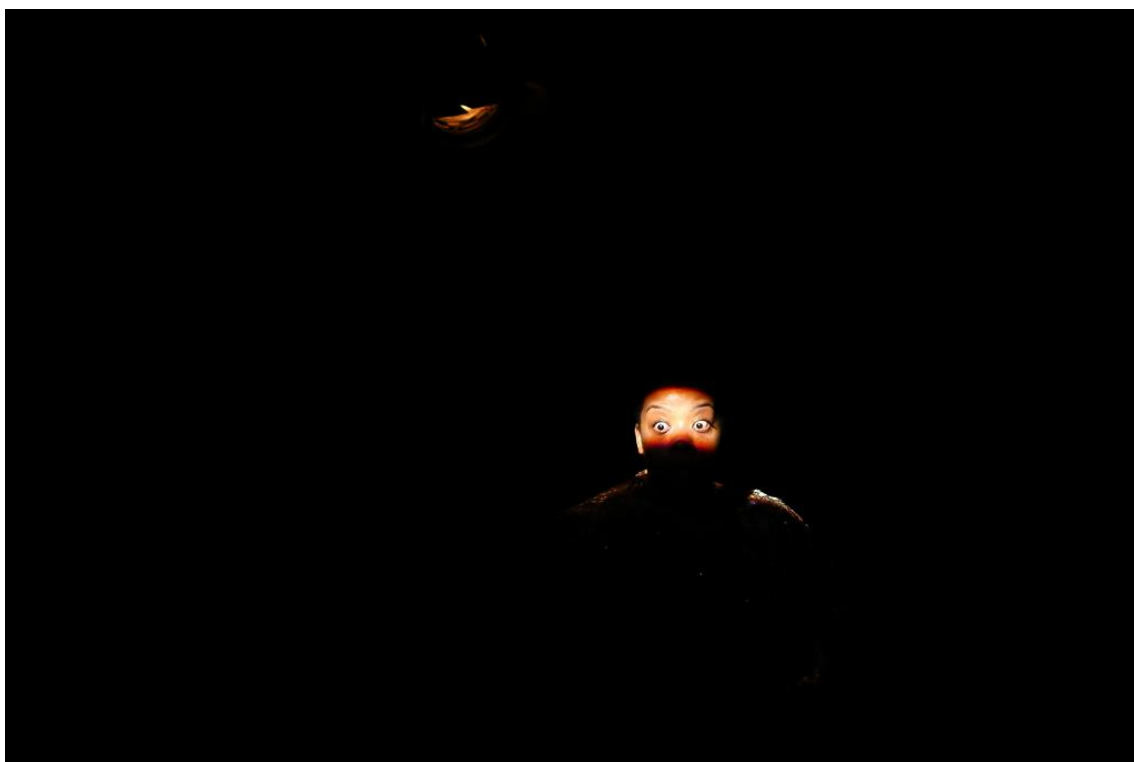


Figura 60 - *Vaga Carne*, 2016. Texto, direção e interpretação: Grace Passô.

Ainda não é tão comum, no Brasil, a experiência de espetáculos que trazem os filmes para o palco, não apenas como adaptação de um roteiro, mas como busca, referência e alusão às formas cinematográficas. No entanto, há algumas experiências que merecem ser mencionadas.

A diretora Celina Sodré (1954) realiza em 2001, o espetáculo *Happy New Lear*, entrelaçando a tragédia *Rei Lear*, de Shakespeare, ao filme *2001: Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick. Em *Sacrifício de Andrei* (2007) Sodré projeta o filme *O sacrifício*, de Andrei Tarkovski, por sobre o corpo dos atores, criando uma estrutura de duplos entre corpo e projeção, entre teatro e cinema. Os oito atores do filme aparecem misturados aos oito atores em cena, sendo possível, segundo a pesquisadora Dinah

Cesare:

[...] distinguir uma qualidade de direção de fotografia de cinema no trabalho de Celina, pela conjugação das superfícies materiais e virtuais que se tornam algo do processo imaginativo de ambas, como uma imagem interior exposta, uma exposição dos quadros e sequências imagéticas que estruturam, quase que milimetricamente, o pensamento dos personagens (*Filme Cultura*, p.56).

Vários outros grupos e diretores vêm experimentando com essas espetacularidades. No espetáculo *A gaivota: Tema para um conto curto* (2006), o diretor Enrique Diaz combina cenas ao vivo da atriz Mariana Lima (nas quais ela interpreta uma atriz) a cenas de filmes e novelas nos quais ela interpreta outros personagens. No monólogo *Cine Monstro* (2013), no qual dirige (junto com Márcio Abreu) e atua, Diaz traz o audiovisual como uma espécie de realização do psiquismo de 13 personagens, projetadas em uma tela panorâmica, as imagens e sons materializam o mundo conflituoso dessas personagens. O espetáculo começa numa sala escura, na qual o público ouve: “o filme vai começar”.

Um dos trabalhos mais relevantes para pensar, no Brasil, as possíveis e mesmo desejáveis (a meu ver) conjunções entre o teatro e o cinema é o da também carioca Christiane Jatahy. A diretora trabalha no viés do encontro ou do vértice (aludindo ao nome de sua companhia) entre as duas formas, expondo os dois meios a uma afetabilidade mútua e fermentadora de modos que se criam justamente com base nessa relação. Atualmente Jatahy encena, na sala Richelieu, na *Comédie Française*, o espetáculo *A regra do jogo*. O trabalho é um híbrido entre teatro e cinema que homenageia e referencia o filme homônimo de Jean Renoir, realizado em 1939. A diretora diz que fez essa escolha por se tratar de uma obra icônica, que teria mudado o cinema francês. O filme, segundo Jatahy:

É cinema, mas parece teatro. Os personagens atravessam os planos como num balé de entradas e saídas. Renoir queria flertar com o teatro, fazer algo próximo a Molière, Marivaux e a Musset, que é o autor da peça (“Caprices de Marianne”) que inspirou o seu filme. Então me vi diante de um filme icônico, de um cineasta icônico que se inspirou numa peça que faz parte do repertório da casa. O conceito se fechou. Se foi o teatro que inspirou Renoir a fazer seu filme, hoje é o filme que inspira e habita o teatro. As duas linguagens se entrelaçam num grande tributo ao cinema de Renoir e também ao teatro, através da presença dos atores. Então era preciso fazer uma peça e um filme juntos e trazê-los de volta para esse teatro, e nessa sala [...]. (JATAHY, 2017, s/p).

Em vários outros trabalhos Jatahy vem dissecando e produzindo sentidos fundados em diálogos entre o teatro e o cinema, cujas possibilidades são testadas a cada

novo espetáculo: *Corte seco* (2009), *Júlia* (2011), *E se elas fossem para Moscou?* (2014) e *A floresta que anda* (2016) exploram de formas diversas as operações do olhar/representar que se tece em uma espetacularidade no mínimo dupla. Mas, assim como os hieróglifos copulativos produzem sentidos que extravasam a justaposição das partes que o compõem, não é possível reduzir o trabalho de Jatahy a uma justaposição entre as formas.

Corte Seco se constrói a partir das imagens de câmeras de segurança, mostrando em cena o quanto a vida na sociedade atual está cercada de olhos (o panóptico, de Foucault) e é mediada pelos recursos audiovisuais. Alguns momentos importantes da história (como um atropelamento) são vistos pelos monitores que nos mostram o que está fora da caixa cênica (o lado de fora do teatro), mas que se presentifica pela imagem. Além disso, a diretora junto a sua equipe de imagem e de som está no palco, ‘montando’ o espetáculo que pode ser cortado em lugares diferentes, tornando-se outro, a cada apresentação. As ações desenvolvidas obedecem ao comando da diretora que avisa: corta!, fazendo os atores retomarem o trabalho de outro ponto.

Júlia apresenta uma obra ainda mais entremeada, tendo sido chamada de peça-filme por parte da imprensa, o trabalho combina cenas pré-gravadas e o chamado cinema ao vivo/*Live cinema* à presença cênica dos atores. As formas-teatro e as formas-cinema são apresentadas em constante relação – dobradas, contrapostas, expostas em seus mecanismos – apontando ao espectador o quanto de heterogêneo cabe no ato de olhar/de perceber aquilo que se apresenta e/ou que representa algo que ali não está.

No espetáculo representar é uma compulsão das personagens: Jélson representa um romantismo que ele não tem, Júlia representa uma segurança que não esconde sua fragilidade e todas essas performances são captadas pela câmera. A convivência com a câmera como um elemento cotidiano representa, por sua vez, o outro que se quer seduzir, persuadir, dominar. A intimidade e a 'naturalidade' (performatividade?) com que os atores-personagens encaram a exposição remetem à relação do exibicionista com seu *voyeur* (do ator com o público). No entanto, assim como na relação entre Júlia e Jélson, o prazer se mostra incapaz de dissolver a solidão, o prazer de ser visto é indissociável da saturação do palco/do cansaço perante a exposição constante e a vigilância do público/da câmera (mais uma vez o panóptico). Impossível não pensar na proliferação dos *reality shows* e na obsessão atual pelas *selfies*, pela espetacularização da vida.

E se elas fossem para Moscou? põe teatro e cinema em espaços contíguos. O

público escolhe de que perspectiva quer ver o espetáculo: a do teatro ou a do cinema? Se escolher a perspectiva do teatro ele se depara com uma ação na qual o filmar o outro ou a si mesmo fazem parte indissociável da ação. No aniversário de Irina: depoimentos e registros do momento são parte do celebrar. O cinegrafista é personagem (assim como nos espetáculos do Oficina). Mas, num dado momento, os atores somem e ficamos com a presença da imagem audiovisual projetada. Se tiver escolhido a perspectiva do cinema, o espectador será apresentado a um filme produzido e montado ao vivo (logo ali, no vizinho teatro). A atenção e imersão ao mundo projetado na tela é surpreendida por vozes que vêm de trás. As três atrizes assaltam assim o espectador do filme, falando sobre o presente e de certo modo impondo uma outra espetacularidade. No palco ao lado, a ausência das atrizes é preenchida por uma grande imagem movente, num ambiente nem tão escuro, aludindo aqui à fala de Aumont: “uma grande imagem movente no escuro” (2012, p.01).

A floresta que anda constrói o ambiente de uma galeria: há um bar e o público é convidado a ver-ouvir as ações (inspiradas em *MacBeth*) que pretendem discutir o modo como o sistema político e o poder atuam na vida das pessoas. Quatro telas mostram depoimentos (registrados na cidade em que o espetáculo se apresenta naquele momento) de pessoas que tiveram suas vidas atravessadas pelas coerções do poder. Realidade e ficção se misturam, assim como em boa parte da obra de Jatahy, a qual demandaria uma discussão de maior fôlego do que cabe na estrutura desta tese. Seu trabalho é citado aqui como exemplo da enorme potencialidade existente nesse “entre dois”, como diria Picon-Vallin. Dissonante? Talvez, se pensarmos num convívio que não busca produzir um amálgama, mas produz uma estética na qual o liso e o rugoso, a projeção e o corpo, a imagem líquida em dimensões diferentes (grandes telas ou monitores de TV) e a imagem carnal com seus riscos e afectabilidades materializam os conflitos existentes na sociedade de um modo geral. A convivência entre o teatro e o cinema não busca anular a diferença, as características próprias entre o teatro e o cinema. Tampouco os coloca em territórios antagônicos.

Em seus espetáculos Jatahy fez uso frequente do chamado *Live Cinema*. A expressão teria surgido ainda nos primórdios do cinema referindo-se ao acompanhamento musical feito ao vivo na época do cinema mudo. Atualmente, o termo designaria, de acordo com a pesquisadora e cineasta Mia Makela:

[...] uma criação simultânea de som e de imagem em tempo real, feita por artistas da imagem e do som que colaboram em igualdade de condições

para elaboração de conceitos. Os tradicionais parâmetros da narrativa cinematográfica são expandidos para uma concepção mais ampla do espaço cinematográfico, cujo foco não é mais a construção fotográfica da realidade, como vista pelo olho-câmera, nem as formas lineares de narração. O termo Cinema passa a abranger todas as formas de configuração da imagem em movimento, começando com a animação de imagens pintadas ou sintetizadas (MAKELA, 2008, s/p).⁷⁸

A prática do *Live Cinema* pode ou não resultar em híbridos com o teatro. Quando o faz, isso por vezes acontece em uma via que pode fugir às expressões apontadas acima como pertencentes ao espectro do conceito. *E se elas fossem para Moscou?* e outras formas parecidas são descritas como *Live Cinema* e se baseiam em uma narrativa. É importante frisar, portanto, que o conceito fala de uma expansão no modo como usualmente enxergamos o cinema, mas não necessariamente abandona os parâmetros anteriores. Ao menos não naquilo que vem sendo praticado e nomeado pelos artistas como tal. Para se ter uma ideia as curadorias da Mostra Live Cinema, organizada pelo Oi Futuro no Rio de Janeiro entre 2008 e 2015, falam na “relação entre imagem, performer, projeção, espaço e público”, definindo o acontecimento como: “plataforma de lançamento de performances audiovisuais inéditas, além de campo de experimentação e intersecção de linguagens e tecnologias” (OI FUTURO, 2013). Elas não excluem a ideia de performances baseadas em uma narrativa, mas a relação com o texto (no que se refere ao uso da palavra) se não é posta de lado conscientemente, parece ocupar um lugar secundário. O próprio Greenway, cujo incômodo com os filmes que apenas ilustram um texto foi citado anteriormente, veio a experimentar com a nova forma, que surge, talvez, como uma nova configuração do sonho da dança das imagens. Com uma diferença fundamental. Essa dança agora também é do som, que não é mais visto como elemento indesejado ou de segunda importância, mas como co-protagonista da obra.

Afunilando a discussão para o objetivo aqui proposto, entendo que se há a captação e a transmissão em tempo real da *performance* de atores/*performers*, que será percebida pelo público sob forma de filme, nos deparamos com uma espécie de junção entre teatro e cinema. O espectador percebe o evento a partir da imagem líquida do cinema – recortado pelos enquadramentos em todas as perspectivas possíveis à câmera e segundo a tal impressão de realidade dos materiais fílmicos, mas a questão do risco inerente às artes presenciais é herdada pela nova forma, cuja perfectibilidade passa a ser

⁷⁸ O material consultado foi encontrado na internet e não apresenta paginação. C.f. <http://miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf>.

também afetada. E mesmo que a mediação da câmera crie uma separação entre atores e espectadores o partilhar do tempo parece trazer em si mesmo um caráter-teatro. A princípio, não vejo como falar em dissonância decorrente dessa junção. Cada obra traz consigo um contexto único que pode ou não tornar pertinente sua leitura pelo viés dessa metáfora. Se assistirmos um filme encenado e transmitido ao vivo, mas nada alude ao teatro, a um imaginário e/ou a uma prática teatral, dissolve-se o caráter heterogêneo e a alusão à convivência entre formas distintas, e não me parece viável falar em dissonância.

Mais do que um convívio entre formas distintas que passa a compor um objeto heterogêneo e dissonante, o *Live Cinema* dialoga com o conceito de *performance*. Forma que já nasce híbrida e cujas aproximações de distâncias do teatro merecem um capítulo a parte (ver o próximo).

Por fim, o teatro virtual. A forma que se autodenomina como teatro refere-se a obras que podem ser acessadas via *web*, consistindo geralmente de encenações transmitidas ao vivo ou mesmo pré-gravadas e acessadas a qualquer momento em algum *site*. No Brasil, as companhias paulistanas Teatro para Alguém e Phila7 são os nomes mais citados nos estudos sobre o assunto. O *slogan* da primeira é: “Se você não vai ao teatro, o Teatro para Alguém vai até você”. De acordo com a atriz e fundadora da companhia, Renata Jesion (2009), ela estava cansada de apresentar espetáculos para plateias vazias, quando decidiu ampliar o alcance dos trabalhos, produzindo-os em outro formato. Jesion diz que a pergunta que houve mais frequentemente é: isso é teatro?

Já a Phila7 é um coletivo de profissionais vindos de áreas diferentes e surgiu com o objetivo de combinar o corpo presencial e as imagens virtuais. Em 2006, com *Play on Earth* a companhia reuniu três elencos em três continentes diferentes, apresentando os espetáculos em New Castle, Singapura e São Paulo. Cada cidade acompanhou o que era encenado nas duas outras via *web*, de modo que era criado “um quarto espaço imaginário” composto da cena ao vivo e das imagens dos outros espaços projetadas nos telões (PHILA7 -GAG, s/d). O *site* do Teatro para Alguém saiu do ar, mas o Phila7 continua sua trajetória, mesclando *performance* e tecnologia.

Há ainda uma outra concepção proposta pelo pesquisador brasileiro Marco Aurélio Pinotti Catalão para o termo Teatro virtual. O autor defende que a ideia de que teatro é o momento da apresentação – no qual atores e espectadores partilham o mesmo tempo-espaço, conforme discutido no capítulo quatro – fecha demasiadamente a perspectiva sobre um evento multifacetado. Segundo o autor:

Expandindo o campo do teatro para antes de sua realização cênica, como projeto e processo criativo, e para depois, sob a forma dos diversos elementos discursivos (comentários, críticas, relatos) ou iconográficos (fotografias, gravações, sobras de cenários e figurinos) que o ampliam, propagam, dispersam, deformam e transformam, libertamo-nos de uma imagem excessivamente restrita, que não é capaz de fazer jus à multiplicidade de experiências do teatro contemporâneo. (2016, p. 94)

Teatro virtual seria, assim, tudo que cerca o teatro, que o fomenta e que dele se desdobra. Essa expansão parece falar de uma identidade que se abre para incorporar os processos que as engendram e que preexistem às circunstâncias que fazem um ser ou uma obra assumir um contorno específico.

A galeria das virtualidades e cinematividades do teatro e das teatralidades do cinema é infundável. Dissonantes ou não suas formas vão muito além do teatro filmado. Várias delas – como a obra de Jatahy, os filmes de Trier, de Brook, de Syberberg – parecem dizer (cada uma em sua singularidade) que a realidade (seja lá o que ela for) é híbrida, performática, impura. Também todas essas formas híbridas, elencadas de modo demasiadamente rápido aqui, parecem dizer de uma convivência fértil e potente, não pela eliminação da diferença e do conflito, mas justamente por causa deles. É das tensões identitárias entre cinema e teatro que algumas dessas formas constroem seu apelo à sensibilidade de seus espectadores. É desse estranhamento, desse entre lugar, da referência mais ou menos explícita a esse conflito, que uma possível dissonância, que uma possível beleza pode emergir. Como dito anteriormente, não é qualquer conjunção entre teatro e cinema que nos remete à perspectiva da dissonância. Mas aquelas que compõem formas heterogêneas, nas quais a conjunção em si mesma pode ser causa de estranheza.

No capítulo que segue este lugar do entre discuto ainda um último aspecto apontado como régua de distinção entre cinema e teatro: a “impressão de realidade”, frequentemente associada ao cinema em contraposição à ideia de que o teatro estaria vocacionado a uma transfiguração do real. Mas quais são essas imagens/impressões de realidade para os quais o cinema estaria supostamente vocacionado? E que transfigurações seriam essas que caberiam preferencialmente ao teatro, segundo tais perspectivas? É possível sustentar uma demarcação de território entre o cinema e o teatro fundada nesse viés?

GALERIA DE HÍBRIDOS



Figuras 61 e 62 - *A House in Asia*, Agrupacion Señor Serrano, 2016



Figuras 63 e 64 - *A floresta que anda*, com a atriz Júlia Bernat, 2016 .



Figuras 65 e 66 - *Júlia*, 2011. Atores: Júlia Bernat e Rodrigo dos Santos. Foto: Pierre Borasci.
Foto acima: divulgação.



Figuras 67 e 68 - *Cine Monstro*, Direção: Enrique Diaz e Márcio Abreu. Interpretação: Enrique Diaz



Figura 69 – Mosaico de filmes. De cima para baixo, em sentido horário: *8 e ½* (1963, Fellini), *A última tempestade* (1991, Peter Greenway), *MacBeth* (1948, Orson Welles), *Hitler, um filme da Alemanha* (1978, Syberberg), *Dogville* (2003, Lars Von Trier), *Satyricon* (1969, Fellini) e *Marat Sade* (1967, Peter Brook), no centro.

]

“Cinema-verdade? Prefiro o cinema-mentira. A mentira é sempre mais interessante do que a verdade”.

Federico Fellini, 1971.



Figura 70 – Mosaico de peças. De cima para baixo, em sentido horário: *Nós* (Márcio Abreu), *E se elas fossem para Moscou?* (Christiane Jatahy), *O ano em que sonhamos perigosamente* (Grupo Magiluth), *BR-3* (Antônio Araújo), *Real* (Grupo Espanca), *Arrufos* (Grupo XIX) e no meio, do lado esquerdo, *Cabeça, um documentário cênico* (Felipe Vidal).

“Não é teatro que queremos, mas realidade. A realidade ainda é o maior teatro” (Erwin Piscator, 1968, p.329)

6 DAS PERFORMANCES DO REAL NO CINEMA E NO TEATRO

“Tudo é santo, tudo é santo, tudo é santo! Não há nada de natural na natureza [...] Quando a natureza for simplesmente natural, tudo estará acabado e começará qualquer coisa outra”, diz o centauro Quíron, no filme *Medea* (1969), de Pier Paolo Pasolini (1922-1975). O centauro fala a um Jasão⁷⁹ criança e adolescente, explicando a realidade na perspectiva do divino. Mais à frente, perante um Jasão adulto, a personagem aparece como homem comum, e refaz seu discurso, dizendo: “Talvez você ache que além de mentiroso sou demasiadamente poético, mas para o homem antigo mitos e rituais são uma realidade concreta”.⁸⁰ Ainda mais adiante Quíron aparece duplicado. É centauro e é homem. Jasão pergunta ao Quíron humano:

Jasão: É uma visão?

Quíron: Se é, é você que a produz. Nós dois estamos dentro de você.

Jasão: Mas eu conheci um só centauro.

Quíron: Não, conheceste dois. Um sacro, quando eras criança. E outro dessacralizado, quando eras adulto. [...] Ele não fala porque sua lógica é muito diferente da que conhecemos. Mas posso falar eu por ele. [...] Além do seu cálculo e da sua interpretação, você ama Medeia.[...]

Jasão: [...] A que me serve saber disso?

Quíron: De nada, é a realidade.

Jasão: E por que você me diz isso?

Quíron: Porque nada impede ao antigo centauro de inspirar sentimentos e nada impede a mim, o novo centauro, de expressá-los (PASOLINI, 1969).

Quíron o centauro está mudo, mas permanecerá inspirando sentimentos a serem expressos por Quíron o homem. Pasolini interpreta assim, a coexistência entre os mundos míticos, simbólicos e subjetivos e os mundos racionais, analíticos, nos quais o *Logos* é a chave de interpretação. Nesse diálogo uma visão faz emergir uma realidade que a personagem Jasão quer ocultar. A questão do real ganha complexidade e espessura. O mito e a poesia não se reduzem, no filme, à realidade ou à irrealidade. O exemplo serve para introduzir a gigantesca e problemática questão do real no campo da estética e da filosofia. Tarefa ambiciosa e interminável que vem sendo abordada de formas distintas por inúmeras culturas no tecido da história. E é justamente pela impossibilidade de discuti-la tão brevemente, que a questão será tratada aqui apenas no intuito de abordar um dos argumentos mais frequentes para distinguir, e até localizar em campos opostos, o cinema e o teatro: aquele que diz que o cinema é um meio

⁷⁹ Jasão personagem da mitologia grega que teria sido criado pelo centauro Quíron, professor e filósofo de muitos reis e heróis segundo a mitologia.

⁸⁰ Tradução da autora.

vocacionado às estéticas do real (esse pluralismo será desdobrado mais à frente) ao passo que o teatro seria o reino do falso (instâncias antiteatralistas e usos do senso comum) ou o reino do lúdico (perspectivas que afirmam a teatralidade como um valor em si mesmo), no qual os entremeados da realidade e da encenação (como construção criadora sobre e com a realidade) fazem parte de um grande pacto com a plateia.

Esse viés de distinção entre cinema e teatro parece ser frequentemente pensado-praticado, e a pergunta que faço aqui é: até que ponto ele é um aspecto substantivo, a partir do qual o cinema está atrelado às imagens do real e o teatro a uma estética que se estabelece com base em outras convenções? Embora essa resposta seja bem óbvia: é claro que o cinema lida e sempre lidou com estéticas distintas daquelas que buscam um “encontro” com o real, usando o termo de Jacques Aumont (2012), também é evidente que o teatro como tantas outras formas já buscou representar e mesmo ser esse ‘real’. Entendo que o foco da disjunção entre as duas formas segundo o viés da realidade está naquilo que se desdobra quando relacionamos o cinema à representação e/ou à impressão da realidade e o teatro a algo oposto, que frequentemente chamamos teatralidade. Mas que desdobramentos são esses e em que abordá-los nos ajudaria a pensar a questão-eixo desta tese (essa tensão identitária entre cinemas e teatros)?

No cotidiano das formas-teatro e das formas-cinema as separações sob viés da irre realidade/realidade costumam ser operadas segundo ideias de que o cinema lida ou, preferencialmente, deveria lidar com locações ‘reais’ – muitas vezes em espaços abertos; fundado em textos, figurinos e objetos que possam causar um “efeito de real” (BARTHES, 1972) e com atores que se expressem com base em uma interpretação minimalista (que não demonstre seus artifícios) ou mesmo com ‘não atores’, ou seja, pessoas cujas vidas pareçam a tal ponto com o mundo pretendido pela ficção que possam atuar como elas mesmas perante as câmeras. A imagem de um teatro confinado na caixa cênica e no qual o gesto do ator necessita ser largo o suficiente para ser percebido pela plateia ao mesmo tempo em que sua voz precisa estar suficientemente impostada para ser ouvida pela “velhinha que está na última fila” é o contraponto da imagem do cinema como descrito acima. Do mesmo modo, maquiagem, objetos, cenários e figurinos precisam seguir a lógica da espacialidade e do meio a partir do qual se inscrevem e são percebidos: se tem que ser visto em um teatro de 800 lugares um objeto cênico dificilmente será miúdo ou ficaria perdido nessa espacialidade.

No entanto, a despeito desse lugar comum ter, sim, um lastro na experiência e

mesmo nas características de cada um desses meios – a proximidade da câmera e dos microfones permite que gestos e objetos mínimos sejam muito bem percebidos, e a construção de salas menores e dos chamados espaços alternativos (que trazem o público para perto), embora não seja tão recente⁸¹, vem ganhando mais espaço nas últimas décadas⁸² – parece importante discutir que as formas-teatro e as formas-cinema não podem ser demarcadas de modo tão simplista. Não é tão raro que o cinema procure formas de interpretação e mesmo apele a formas estéticas que extravasam o senso comum das estéticas realistas, assim como não é inusitada no teatro a tentativa de encontrar algo que denominamos realidade. Aparentemente a aproximação ou distanciamento das estéticas do real depende mais dos objetivos dos autores de uma obra em relação com uma determinada forma, do que de um meio que traria consigo, *a priori* uma vocação para essa ou para aquela estética, ou, relativizando a proposição anterior, talvez determinado meio se afine com certos efeitos de real, ao passo que outro meio provoque mais facilmente outros efeitos, apelando a outras imagens do real.

O que quero dizer com isso é que certos pressupostos comumente afirmados a respeito do que é ou deixa de ser do teatro ou do cinema – segundo uma suposta separação entre o real e o teatral – precisariam (ao que me parece) ser bastante relativizados. É o caso da interpretação, por exemplo. O que seria uma interpretação ‘de cinema’ e uma interpretação ‘de teatro’? O cinema explora muitas vezes de forma consciente os usos de uma interpretação mais larga (comumente chamada *overacting*), de maquiagens pesadas, de ambientes fechados, e de figurinos e de cenários que evocam um imaginário que chamamos ‘teatral’, e quando o faz geralmente tem como objetivo grifar o tanto de *performance* ou de teatralidade que existem naquilo mesmo que chamamos de real. Como a dizer que “o efeito câmera⁸³”, tão estudado pelos documentaristas, faz parte da vida mesma. A vida performa e é repleta de artifícios e de camadas de encenação, os quais podem passar mais ou menos despercebidos,

⁸¹Os teatros ‘de câmara’ existem pelo menos desde a Roma Antiga: Sêneca realizava leituras dramatizadas de seus textos para pequenos grupos. No Renascimento, alguns nobres tinham pequenos teatros em seus castelos. O teatro também esteve presente em saraus e reuniões informais em espaços menores.

⁸²Embora não tenha dados para afirmar isso como uma tendência, na cidade do Recife, para se ter uma ideia, as salas de teatro menores parecem ter se tornado mais frequentes: o Teatro Joaquim Cardozo (50 lugares, fundado em 1980), o Teatro Arraial (94 lugares, fundado em 1997), o Teatro Marco Camarotti (capacidade máxima de 150 pessoas, reformado e rebatizado em 2010), o Teatro Hermilo Borba Filho (até 150 lugares, inaugurado em 1987), além dos espaços-sede de grupos como O Poste – Soluções luminosas, Compassos, Cênicas Cia de Repertório, Fiandeiros, Magiluth, Coletivo Lugar Comum, entre outros que funcionam também como espaço de apresentações.

⁸³ Refere-se à interferência no comportamento daquele ou daquela que se sabe observado e registrado pelas lentes da câmera.

dependendo das convenções e dos hábitos da vez⁸⁴.

Do outro lado do espelho, o teatro, ao longo de sua história, reconfigura-se continuamente em novos e velhos desejos de realidade. Até mesmo a busca da teatralidade, a partir da qual se pretendia libertar da ditadura realista (vista como burguesa e limitadora) e que à primeira vista parece oposta às estéticas do real, evoca uma suposta realidade identitária que aposta na essência dos meios, conforme discutido anteriormente⁸⁵. Mas em outros contextos e perspectivas a ideia de essência passa a ser vista com ceticismo. Assim como os gregos riem da Medeia que pede em desespero que eles busquem uma árvore, um eixo (*axis mundi*⁸⁶), para que o chão não desabe sob seus pés (PASOLINI, 1969), o ‘pós-moderno’, embebido em suas próprias crenças, ri da crença modernista na pureza dos meios e da ideia mesma de uma estabilidade identitária. Isso tudo para dizer que a pesada maquiagem no teatro hindu talvez represente uma realidade simbólica que pareça bem concreta às pessoas daquele contexto, e não uma irrealidade/um artifício do qual descreio porque não me parece verossímil. Assim, a sala de estar de uma família burguesa do século XIX (e tão comum nos chamados dramas realistas) possui apelo de realidade porque está presente no cotidiano daqueles espectadores, aponta algo que para eles é um referente-mundo. Nossas imagens de realidade estão diretamente ligadas às nossas crenças e hábitos.

Mas as muitas forças presentes nos processos da história impõem mudanças na configuração das formas tanto quanto estas alimentam as mudanças nos processos da história. O que tinha apelo de realidade nos realismos do entre séculos (XIX-XX), com uma estrutura dramatúrgica pautada no gênero dramático, torna-se ilusionismo. A teatralidade e a cinematividade⁸⁷ como plenitudes identitárias/realidades dos meios soa como utópica, ou, fora da topografia, num outro mapa e segundo uma outra compreensão de real. Atualmente as ideias de ficção e de realidade parecem ser vistas sob um viés mais permeável e menos disjuntivo, funcionando quase como componentes de um mesmo e complexo organismo.

⁸⁴ Talvez por isso ‘o antigo’ no cinema – mesmo que devotado à intenção da realidade – por vezes nos pareça teatral: porque explicita gestos, convenções, métodos, técnicas e tecnologias, os quais ganham maior opacidade com o passar dos tempos.

⁸⁵ O teatro épico abre mão da ilusão de realidade para expor as estruturas do teatro e os métodos a partir dos quais o espetáculo se monta. Os atores são atores: não são a personagem. Em certa medida, essas práticas se pretendem mais realistas que o realismo do chamado drama burguês.

⁸⁶ Em latim: centro ou eixo do mundo. O conceito se refere a um lugar a partir do qual os mundos humanos e os divinos se conectam (ELIADE, 1992, p.38).

⁸⁷ Lembro que o específico cinematográfico até onde sei não consagrou um nome que o designe. Trabalho aqui a ideia da cinematividade para pensar elementos, características e formas que nos remetem aos processos das formas-cinema.

Talvez as nossas crenças e hábitos tenham se reconfigurado a ponto de nos fazer duvidar bastante dos binários opostos. Talvez por isso tenha surgido esta tese. Porque a ideia de que teatro e cinema são formas opostas (e não apenas distintas) não me parece ter lastro na ‘realidade’ e sim em um rito de proteção identitária que ecoa ideias de oposição. Mas aí voltamos à questão deste capítulo: não tem lastro segundo que realidade? Se a separação entre ficção e realidade vem sendo continuamente problematizada e questionada, como afirmar isso? E se por vezes parece tão óbvio que o cinema não se limita ao objetivo de encontrar o real já que o mundo da fantasia ganha enorme força com os recursos fílmicos, assim como o teatro não está fadado nem a encontrar nem a desencontrar esse real (procurando-o no drama, no espaço, nos figurinos, na negação da personagem) seria pertinente abordar o problema sob esse enfoque?

Parece-me que outro ponto importante da discussão é uma confusão entre impressão de realidade e as várias formas que buscaram e buscam encontrar o real. Se o cinema causa impressão de realidade por conta da irrealidade mesma dos materiais fílmicos, atingindo o tal ponto *optimum* da ficção, como defende Metz (2010), não importa se o filme deseja ou não encontrar esse real (segundo essa perspectiva) pois ele causaria (pelo fato de ser um filme) essa impressão, sendo o automatismo da câmera o atributo do testemunho mais fiel⁸⁸. E se o teatro excede esse ponto porque sua realidade corpórea é maior que a ficção, ainda segundo Metz (2010), falamos, afinal, de algo que é subjetivo. Trata-se de uma ‘impressão’ de realidade causada pela capacidade imersiva dos filmes, de sua materialidade líquida, do seu dispositivo enfim. Essa impressão também poderia se chamar ilusão, caso estivéssemos tratando os elementos da discussão numa perspectiva prioritariamente disjuntiva. Mas o objetivo aqui é discutir o quão precárias me parecem ser essas disjunções. Não discordo de Metz quando ele discute esse *ponto optimum* em torno de um ideal de ficção. Ao mesmo tempo, ampliando novamente a questão para as divisórias mais usuais, pergunto: como ficam essas características em obras nas quais a separação entre real/ficcional ou entre real/teatral se torna mais problemática – tensão constantemente explorada pelos documentários que passam a ver suas personagens ‘reais’ também como atores e atores profissionais como

⁸⁸ O assunto já foi discutido à exaustão, desde os primórdios do cinema quando se questionava se o resultado de algo produzido por uma máquina poderia ou não ser considerado arte. Há muito já se mostrou e demonstrou que a autoria dos filmes mesmo quando se quer fazer transparente realiza uma intervenção direta sobre o filmado: enquadrando, cortando e montando esse mundo fotografado, segundo seus próprios critérios.

peças comuns? Como se sustenta essa dualidade em um panorama filosófico que pensa a identidade de modo mais processual e dinâmico do que estático e essencial, enxergando a realidade sob outros paradigmas? E com a emergência do conceito de *performance* (que abala demarcações de vários meios)? Circunstancialmente, tentarei discutir o quanto essas perspectivas impactam a forma de se enxergar a interpretação e o uso/não uso de atores profissionais no cinema e no teatro.

Mas antes de chegar a essas questões traço uma panorâmica em torno das disjunções entre teatro e cinema sob viés da realidade, dos realismos e de suas impressões.

6.1 A disjunção na via da realidade

A questão do real no teatro (como em outros meios) suscitou e suscita ainda várias polêmicas. Dos movimentos que buscam uma expressão denominada realista àqueles que proclamam o fim dessa estética em nome de uma teatralidade, passando por obras que não aludem (diretamente) à questão e por aquelas que problematizam o ser/não ser realista/realidade como as que se acercam do conceito de *performance*. Na virada do século XIX para o século XX nomes como Stanislávski e André de Antoine se empenharam em buscar formas que deveriam se aproximar da vida, livrando-se do aspecto de artifício, das inflexões vocais empoladas e de gestos que lhes soavam excessivamente convencionais. Ambos, dentre outros, se esforçaram por criar formas-teatro que trouxessem essa impressão de realidade, influenciando sensivelmente as ideias sobre interpretação e encenação. Mas, curiosamente, como já mencionado, os críticos do realismo no teatro batizam essa matriz estética como ilusionista, defendendo que, ao fingir e propor que uma encenação/interpretação seja tomada por realidade, a obra em questão ilude seu espectador, escondendo os arbítrios e artifícios que compõem toda criação.

Os nomes de pensadores e criadores como Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold e Antonin Artaud foram citados anteriormente como alguns dentre os quais, na primeira metade do século XX, tentaram criar um teatro assumidamente teatral, que se expõe como jogo e como encenação. Brecht defende que o teatro deixe suas engrenagens à mostra (urdimento, coxias) e que o ator se apresente como tal, comentando mesmo alguns aspectos da personagem, ao invés de encarná-la, como no imaginário romântico ou realista. Essas estéticas, que estão vinculadas ao modernismo

no teatro, juntamente ao teatro da crueldade de Artaud, se contrapõem ao ilusionismo do dito teatro realista parecendo buscar uma ‘verdade’ ausente no realismo que lhes precede, uma vez que assumem que são construções, não fingindo ser o que não são. O procedimento tinha como objetivo mostrar que a realidade e as engrenagens sociais são também construções e podem ser modificadas. Curioso notar que tanto as estéticas de matriz realista quanto aquelas que se lhe contrapõem, no teatro, parecem buscar algo parecido mesmo que por modos diferentes. Algo que podemos chamar realidade, verdade, mundo, vida (entre outros nomes) e que é ao mesmo tempo concreto e fugidio o bastante para suscitar boa parte das questões da filosofia e da arte, sem que se chegue a uma conclusão razoável do que seja.

Os pensamentos e métodos de Brecht foram desdobrados por vários cineastas, sobretudo nos cinemas novos/ nas *nouvelles vagues* que se desenvolveram entre as décadas de 1960 e 1970, mas não apenas no período. Em *Introdução à teoria do cinema*, “a presença de Brecht” é notada em cineastas como Orson Welles, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Marguerite Duras, Glauber Rocha, a dupla Straub-Huillet, Dusan Makavejev, Fassbinder, Tomás Gutiérrez Alea, Alain Tanner, Nagisa Oshima, Ivan Sen, Ritwik Ghatak, Herbert Ross e Haskell Wexler (STAM, 2003, p. 168). Por si só o assunto daria várias teses. Aqui lembro que a fermentação dessa influência engendrou trabalhos com características bastante distintas entre si, mas que possuem em comum um atravessamento de questões políticas e uma crítica ao cinema *mainstream*. Parece-me que muitas das obras desses cineastas podem ser lidas pela metáfora da dissonância, muito embora a simples influência das ideias de Brecht não resulte em alusão direta ao teatro. Cada obra precisaria ser analisada de modo singular. Também vale lembrar que se as ideias de Brecht fermentaram em tantas formas-cinema, isso em nada indica submissão ao teatro. A conjunção não quer dizer submissão. E quando há a ‘impressão de teatralidade’, trata-se de uma teatralidade que não abre mão dos recursos fílmicos: a tal teatralidade do cinema, de que fala Deleuze, a qual só o cinema pode desenvolver.

Para falar dessa teatralidade do cinema Deleuze cita o conceito de *gestus*, criado por Brecht, o qual o teria tornado “a essência do teatro, irreduzível à intriga ou ao assunto” (DELEUZE, 2007, p.230). O *gestus* seria ainda “o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel” (P.231). Deleuze fala de um “cinema de atitudes e posturas” que teria sido desenvolvido

no período da *nouvelle vague*. Comentando os filmes *L'amour par terre* (1984) e *L'amour fou*, de Jacques Rivette, o autor afirma: “parece que as personagens ricocheteiam na parede do teatro, e descobrem atitudes puras tão independentes do papel teatral quanto de uma ação real, embora em ressonância com ambos”, concluindo que: “Rivette inventa uma teatralidade do cinema completamente diferente da teatralidade do teatro (até mesmo quando o cinema se serve deste como referência)” (2007, p.233).

Essa teatralidade de que fala Deleuze é, portanto, também uma cinematividade que combina o caráter documental do cinema, sua impressão de realidade e todos os recursos específicos de sua *mise-en-scène* às referências mais ou menos explícitas de um fazer teatral encenado/estilizado. Aos exemplos de Deleuze poderíamos acrescentar a estilização dos discursos e da morte de Corisco (interpretado por Othon Bastos), em *Deus e o diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964), com seus frequentes olhares para a câmera e as cenas em que as personagens Rosa e Dadá (Yoná Magalhães e Sonia dos Humildes) se arrastam pelo chão, como evocadoras de uma teatralidade (da vida e de uma prática teatral) que desloca a percepção do público dos modos mais usuais de se fazer filmes, ao mesmo tempo em que realizam uma teatralidade do cinema. Também em *Terra em Transe* (ROCHA, 1967) a convulsão dos eventos do mundo parece se transfigurar em teatralidade. Na luta entre o político conservador Porfírio Diaz (Paulo Autran) e o jornalista Paulo (Jardel Filho) que sonha com a revolução, ninguém acredita que são reais as tapas do jornalista no político. A ópera da trilha, combinada com o som de tiros, dá o tom de clímax, de intensidade (ultrateatralidade?), as interpretações buscam os gestos grandes (principalmente Autran). O olhar direto para a câmera interpela o espectador (mesmo que este seja ainda virtual no momento da filmagem): “Está vendo o que é o povo?”, diz o personagem Paulo, tapando a boca de Jerônimo (José Marinho), candidato representante da classe operária.

Em *A idade da terra* (1980) esses procedimentos parecem se tornar ainda mais frenéticos. Para falar da realidade nos países de terceiro mundo o diretor trabalha imagens alegóricas (os cristos), cenas de danças e de carnaval das quais vemos borrões ou flashes rápidos, textos proferidos de modo inflamado e um discurso do próprio Glauber a respeito do como ele pensou o filme no dia do assassinato de Pasolini. Os figurinos, a câmera, a gestualidade e a vocalidade dos atores fazem desse cinema a explosão de um real tectônico (subterrâneo, recalcado) que emerge condensado em teatralidade.

Nos filmes de Glauber Rocha o elemento-teatro aparece como resistência de um cinema que não se quer homogêneo. Não se trata de uma submissão a uma outra forma. Ao contrário, trata-se de construir uma obra que é áspera, cortante, e diria mesmo dissonante, uma vez que se compõe nesse território de fricção, trazendo procedimentos que associamos mais frequentemente ao teatro: comunicação direta com o espectador, interpretação larga e estilizada, movimentações ‘ensaiadas’ e eventualmente figurinos alegóricos, ao mesmo tempo em que é plenamente cinema. A câmera é inquieta e trabalha a profundidade de campo, os *closes*, as panorâmicas horizontais e verticais (em *Deus e o diabo*); ela também gira e explora frequentemente espaços abertos e luz natural, marcando uma presença quase imperativa (como a do próprio cineasta). O som entra como elemento significativo produtor de sentidos e não de redundâncias – como defendido no manifesto de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov e também por Brecht e Artaud – ele pode estar em ‘dessincronia’ e realizar invasões sonoras de um ambiente ao outro. Tudo parece ser dissonante nos filmes de Glauber Rocha e a recorrência ao imaginário do teatral potencializa ainda mais o caráter agônico e a singularidade desse cinema.



Figura 71 -*Terra em transe*, 1967. Paulo Autran como Porfírio Diaz



Figura 72 - Sonia dos Humildes, Othon Basthos e Maurício do Valle (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964)



Figura 73 - Norma Bengel em *A idade da Terra*, 1980.

O teatro foi usado incontáveis vezes no cinema como metáfora, como arena que concentra os conflitos do mundo e os expõe. “*El gran teatro del mundo*”, peça de Calderón de la Barca que sintetiza a imagem da vida como teatro – encontra na tela um outro palco: *Noite de estreia* (Cassavetes, 1977), *A pele de Vênus* (Polanski, 2012), *César deve morrer* (dos Taviani, 2012), *A viagem dos comediantes* (Angelopoulos, 1975), *Depois do ensaio* (Bergman, 1984), *Olmo e a gaivota* (Lea Glob e Petra Costa, 2015), *Tio Vânia em Nova York* e incontáveis outros títulos.

Em *A chinesa* (1967) Godard parece trazer o teatro: no caráter lúdico do cenário-

apartamento: com estantes repletas de livros vermelhos, mas também estrategicamente marcado pelo azul e pelo branco (e pelo arco-íris do personagem de Kirilov antes do suicídio). O teatro aparece na interpretação: os jovens ensaiam, encenam e brincam de fazer a revolução, como a se prepararem para a revolução ‘real’. A personagem de Jean-Pierre Léaud é um ator brechtiano e revolucionário. Ele representa em certa medida as influências do teatro francês: há várias citações a Brecht e a referência de que seu pai trabalhara com Artaud. Os personagens depõem para a câmera e, na maior parte do tempo, estão fechados em um único ambiente, usando consideravelmente a palavra como veículo de expressão-ação. Tudo parece respirar teatro no filme desse que é considerado um dos maiores nomes do cinema. Godard faz soar notas que não se enquadram na harmonia do cinema tradicional. O teatro surge como elemento de estranhamento, como nota dissonante que denuncia o caráter de encenação do grande teatro do mundo. Guillaume pergunta quem são os personagens da guerra do Vietnam. Respondem: os americanos. Ele põe óculos com bandeiras dos E.U.A. nas lentes, trocando de bandeira, cada vez que um novo personagem é citado: os russos, os chineses. Guillaume, o ator, lembra ainda que há os outros, os espectadores: gente como a da França, e põe os óculos franceses e os ingleses, finalizando com um gesto para a câmera, mandando entrar a encenação da guerra.



Figura 74 - *A chinesa*, 1967. A encenação da guerra.



Figura 75 - *A chinesa*: Aula sobre o espetáculo da guerra



Figura 76 - *A chinesa*: o palco-tela da revolução

A chinesa termina com uma afirmação: “certo, é uma ficção, mas me aproximou do real” (GODARD, 1967), pensamento que Godard reafirma, dizendo que “todos os

grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção [...] e quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (GODARD, 1985, p. 144).

Talvez o elemento mais dissonante quando se trata de juntar o cinema e o teatro seja mesmo o ator: o modo como interpreta um papel, mesmo que esse papel seja o de si mesmo. Se algo nesse corpo alude ao teatro, ou se, no teatro, algo alude ao cinema, logo pensamos em termos de excesso e/ou de falta, segundo as medidas supostamente ideais a cada meio.

Nas teatralidades do cinema, uma interpretação que alude ao teatro, por vezes soará como um grito, como algo que vaza da medida que associamos ao cotidiano ou ao real. Federico Fellini foi um desses que gritou por várias vezes com efeitos de teatralidade combinados a um cinema autoconsciente de seus meios. O teatro grita no corpo volumoso de Seraghina – como a condensação de uma memória de infância que dança, volumosa e com olhos muito abertos. Também em *8 e 1/2* (1963), a teatralidade é o devaneio da personagem Guido que encena uma vida idílica em um filme-teatro com todas as mulheres de sua vida. As personagens são alegóricas e a câmera de Gianni di Venanzo dança com elas, chegando a um momento de clímax com *A cavalcada das Valquírias*, de Wagner: som de uma insurreição que Guido tenta conter com o chicote. A crise da personagem-cineasta (declaradamente um duplo de Fellini) abre o canal para os passeios entre as realidades do sonho, do devaneio, da ficção e da memória.

Em *Satyricon* (1969), talvez uma das obras mais criticadas de Fellini, a teatralidade grita para denunciar a bizarrice do império romano. As interpretações são histriônicas (e parecem sê-lo ainda mais por conta da dublagem); os rostos apresentam camadas pesadas de maquiagem, os cenários e os figurinos emolduram a galeria de tipos que caracterizaram a obra de Fellini e passeiam pela trajetória do personagem Encolpio (Martin Potter). A interpretação dos atores emoldurada por todos os elementos anteriormente citados parece criar esse deslocamento-estranhamento que proponho aqui ser dissonante.

Em *E La nave va* (1983), o teatro é o mundo da ópera e o ego de suas divas que disputam a atenção do público. Também são: os cenários construídos em estúdio e o imenso rinoceronte transplantado para o navio-palco tela. A teatralidade em Fellini é o sonho e o devaneio de um cinema que se rebela ante a prerrogativa de mimetizar um referente-mundo. Não é teatro que submete o cinema a uma outra forma, mas que se refere à própria vida como algo que não cabe em certas medidas do real.



Figura 77 - 8 e 1/2: o sonho de Guido 1



Figura 78 - 8 e 1/2, 1963. O sonho de Guido 2



Figura 79 - *Satyricon*: máscaras sobre máscaras, 1969.



Figura 80 - *E la nave va*, 1983.

Falar da teatralidade desses cinemas não anula, entretanto, a ideia da impressão de realidade como uma sensação produzida pelos materiais fílmicos. Lembro o caso do rei da Inglaterra que pensa ter se visto em uma encenação filmada de sua coroação (MORIN, 2014, p.120). O poder de persuasão do mundo fílmico reforça essa impressão de realidade e vice-versa. Não foi à toa que desde o surgimento do cinema o teatro utiliza filmes em suas encenações como forma de trazer o mundo/ a realidade ao palco. Erwin Piscator (1893-1966) foi um dos pioneiros nesses usos cunhando a expressão “drama documentário”. O encenador alemão de base marxista fugiu do gênero

dramático, sendo, junto a Bertolt Brecht, um dos defensores de um teatro épico. Em seu desejo de modificar a realidade a partir da arte, Piscator fez uso constante do cinema, cujas imagens em movimento tinham para ele peso documental (testemunhavam cenas de guerra e de personagens históricas, da vida dos trabalhadores). Aparentemente esse uso não era meramente ilustrativo, segundo declaração do encenador a respeito do seu espetáculo *Apesar de tudo* (1925): “As duas artes se reforçavam mutuamente e resultava disso, em certos momentos, um frenesi como eu raramente vivi no teatro” (1968). A conjunção cinema e teatro iria se aprimorando e lapidando uma estética desenvolvida pelo encenador:

Com o tempo se formava nos meus espetáculos um novo estilo de jogo, duro, sem ambiguidade e desprovido de sentimentalidade. E ao mesmo tempo se impunha uma nova concepção do papel do ator face a face com seus personagens, que rompia não somente com a caricatura, o esboço excessivamente exterior das personalidades, mas também com a pintura de personalidades, onde se ia até as ramificações da alma, à maneira de Kayssler. Se eu tivesse de qualificar esse estilo, eu o chamaria de neo-realista (não confundir com o estilo naturalista dos anos 90) [...] (1968).

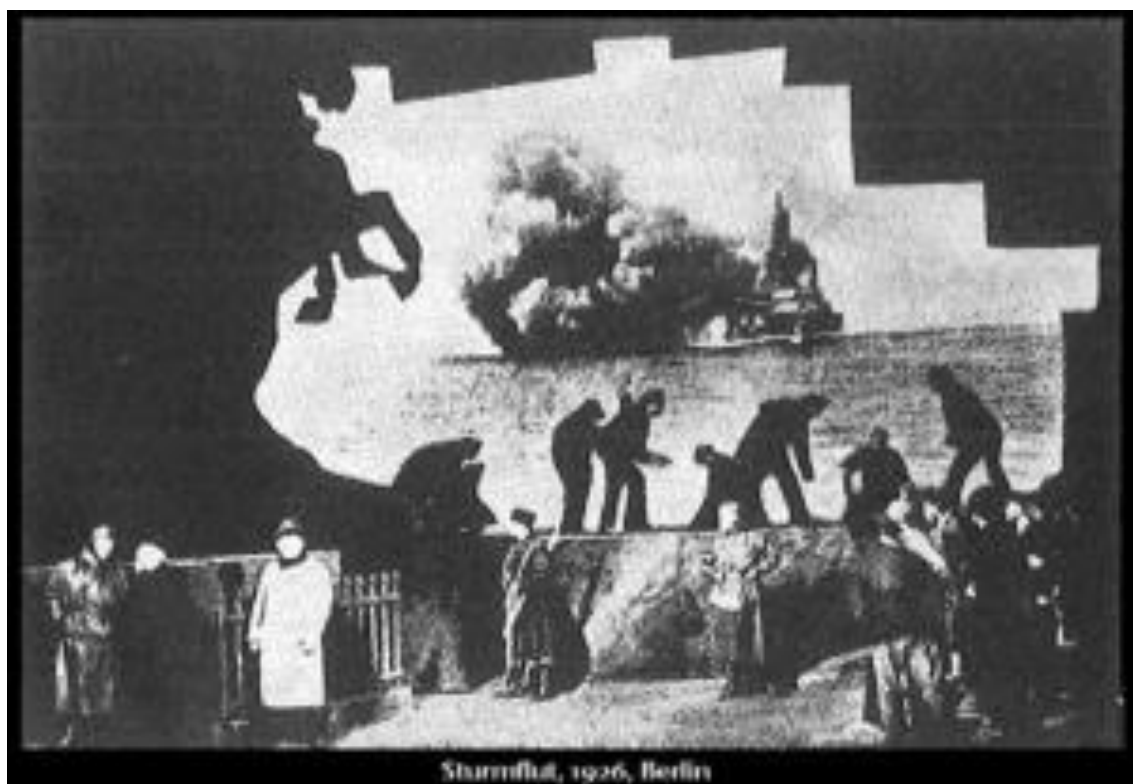


Figura 81 - *Sturmflut*, Berlim, 1926. Direção: Erwin Piscator.

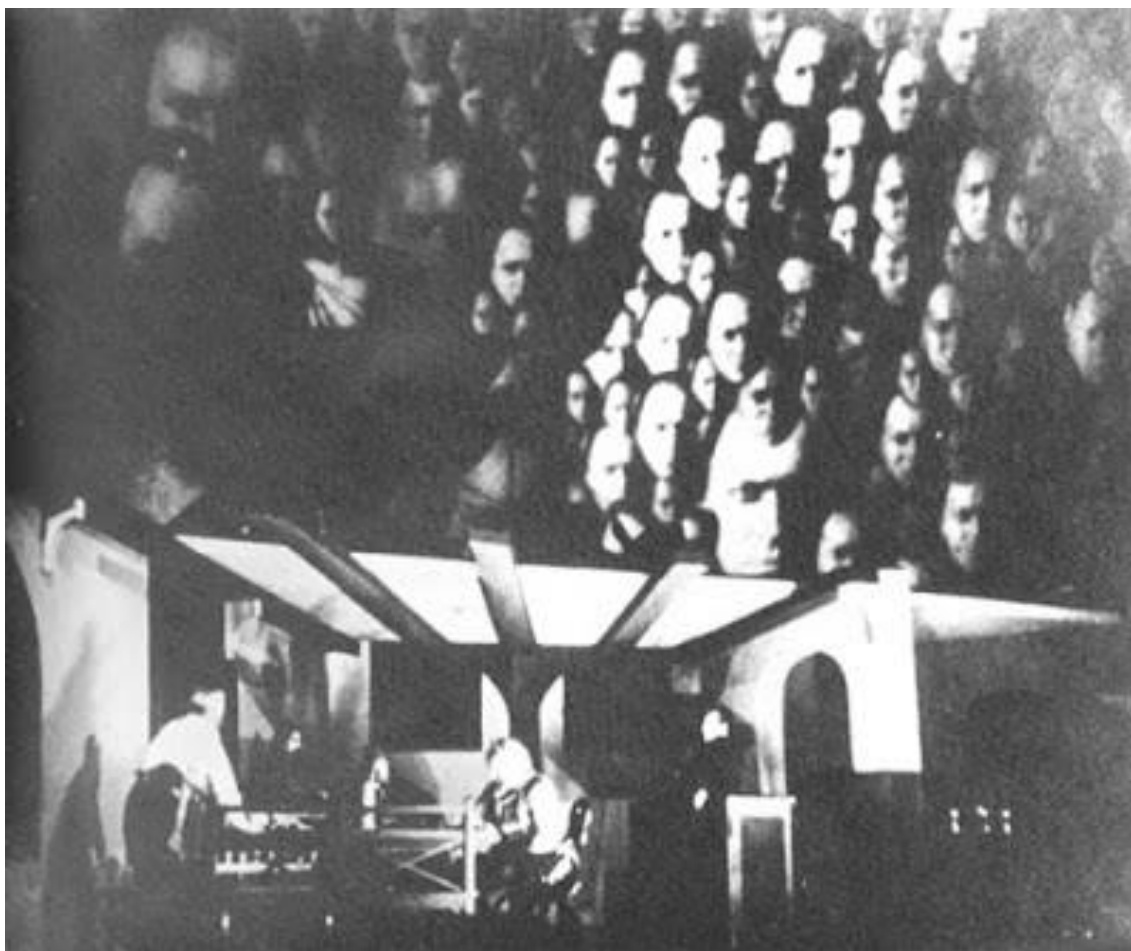


Figura 82 - Peça de Piscator

Chamo atenção para essa nova concepção do papel do ator apontado por Piscator. A observação parece importante porque muitas vezes o ator com suas técnicas, artifícios e teatralidades será visto como empecilho para a realização dessas estéticas do real, sendo mesmo relegado em vários momentos da história do cinema (NACACHE, 2005). Outro ponto na fala de Piscator que destaco é a ideia de um novo realismo, o que nos remete à perspectiva de que tais movimentos dificilmente podem ser vistos no singular.

Quase oitenta anos depois desses experimentos, e com objetivo diverso do documental, a diretora Bia Lessa dirige *Casa de boneca* (2002), a partir do texto *Casa de bonecas* do norueguês Enrik Ibsen. No teatro do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, o público era apresentado a um vídeo projetado em uma tela branca, que fechava a boca de cena⁸⁹. Ao fim, à guisa de epílogo, a atriz Betty Goffman é revelada por uma luz que atravessa a tela, realizando uma cena de aproximadamente cinco minutos. A respeito de suas escolhas para *Casa de boneca* diz Lessa: "Acho que não

⁸⁹ Área que demarca a extremidade do palco depois da qual se inicia a área da plateia.

saberia montar esse texto só no teatro por causa de seu realismo" [...], "por isso levei a maior parte para o cinema, onde me senti mais à vontade para criar" (FRANCO, 2002).

A associação de Lessa entre o cinema e o realismo reforça a aparente separação entre cinema e teatro, a partir da qual o cinema estaria vinculado às instâncias do real, ao passo que o teatro estaria conectado a um mundo no qual a encenação e a interpretação seriam mais explícitas. Outra fala que corrobora essa perspectiva é a do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltés (1948-1989) que afirma: “Sempre detestei um pouco o teatro porque o teatro é o contrário da vida; mas sempre volto para ele e gosto dele porque é o único lugar que se diz que não é a vida” (Apud RYNGAERT, 1998, p.216).

A fala de Koltés parece dizer de distintos desejos do real: o desejo pela vida perante a qual o teatro seria um seu oposto; o desejo por uma verdade que se instaura quando o teatro diz “não sou a vida”. O gostar ou detestar se desloca por atração às ideias de vida e de verdade (assumir que não é a vida tornaria o teatro mais perto da verdade e da vida?). Importante lembrar que nem todo teatro diz/disse que não é/era vida. Koltés fala de uma forma-teatro na qual o gesto (tomando o termo de modo amplo que envolve todas as escolhas e materializações desse teatral) quer ser visto, percebido e admirado pelo público como construção. O artifício não é o oposto indesejado do natural, mas é sinônimo da própria arte, e, sobretudo, da arte do ator. Trata-se da longa construção identitária que vê nas vertentes não realistas algo como uma essência do teatro. A questão lembra um preconceito de certas perspectivas teatrais com o realismo – associado por algumas vertentes às perspectivas burguesas, ilusionistas, artisticamente limitadas ou bitoladas às formas dos principais meios de comunicação (como o dito cinema comercial e a televisão). Difícil dissecar de modo tão apressado um espectro que é tão amplo, mas já presenciei inúmeras falas e práticas que condenam os realismos e minimalismos da interpretação no teatro. Em alguns cursos dos quais participei como aluna e como professora os semestres voltados para a interpretação brechtiana ou com base nos pensamentos de Artaud pareciam ser comemorados numa espécie de sentimento de “ah, finalmente estou no teatro”. Comemoração realizada em detrimento do semestre baseado na interpretação realista, com base em Stanislávski. Outra discussão que já presenciei trazia questionamentos a respeito do fato de que a primeira matriz estudada nas escolas de interpretação é a realista⁹⁰. O questionamento partia do

⁹⁰ As disciplinas de interpretação comumente seguem a seguinte ordem: interpretação realista; interpretação de matrizes brechtianas, interpretação baseada nas técnicas de Artaud, Grotowski e

pressuposto que as matrizes realistas eram tratadas como uma espécie de fundamento, pleiteando a priorização das estéticas do teatral.

Trata-se de outra face da perspectiva disjuntiva em torno do real, segundo a qual o teatro não apenas não estaria vocacionado a esse real, mas também não deveria priorizá-lo ou mesmo evocá-lo. A ideia de uma teatralidade diversa das ideias de realidade não se restringe, portanto, ao senso comum nem ao mundo da teoria. Antes, parece uma perspectiva bem enraizada nas práticas do teatro e do cinema. Assim, o real emerge ante as formas-cinema e as formas-teatro que desejaram contemplar o mundo e a vida com um mínimo de intervenção, como oposto ao teatral. Não é de qualquer ‘irrealidade’ que se trata, mas daquela que ostenta um artifício em seu ato de comunicação, uma grandiloquência nos gestos, nas inflexões e na expressão. Lembremos do luto construído de Marlene Dietrich, em *Stage Fright*, de Hitchcock, como alusão da teatralidade em oposição à verossimilhança, conforme discutido por Martin Püchner (ver capítulo 1).

Mas “O que resta da relação de proximidade – mesmo fantasiada – que unia o filme ao real?”, pergunta-se Jacques Aumont (2012, p.01). Dos pré-cinemas aos pós-cinemas os processos, ideias, conceitos, dispositivos, filmes e agentes criadores que compõem esse imenso conjunto a que chamamos cinema experimentaram inúmeras configurações. No meio dessas mutações, o fato de que o cinema registra algo que passa em frente às suas câmeras (segundo os recortes, enquadramentos, filtros, lentes) e dentro do raio de captação dos seus microfones (quando falamos na imagem e no som, gravados mecanicamente na película) lhe confere uma enorme potência documental. Daí à ideia de que o cinema seria a forma que pode expressar com maior eficácia aquilo que chamamos realidade foi um passo. A conexão do cinema com o real ou com uma “impressão de realidade”, como defende Bernadet (1980, p.125) parece ter um papel fundante em suas narrativas e mesmo em muitas de suas configurações. Isso se deve a algumas daquelas características discutidas no capítulo dois, como a sensação de que ele retém o tempo, confundindo-se, talvez, com a própria vida.

As associações entre o cinema e o real e/ou a verdade permeiam sua história e suas narrativas identitárias. André Bazin fala de um “mito do realismo integral” no cinema defendendo que “o mito diretor da invenção do cinema” seria “a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da

realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. [...]” (2014, p.39). Epstein afirma: “o cinema é verdade; uma história é uma mentira” (Apud RANCIÈRE, 2012, p. 18). Para Marcel Martin a imagem fílmica é “antes de tudo, realista, ou melhor, dotada de todas as aparências (ou quase) de realidade” (2005, p. 28). O cineasta Andrei Tarkovski engrossa o coro defendendo que o cinema (“primeira forma de arte a nascer em decorrência de uma invenção tecnológica”) “foi o instrumento de que a humanidade necessitava para ampliar seu domínio sobre o mundo real” (1998, p. 95). No livro *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si* Nicolas Bourriaud afirma que o cinema apresentou aos artistas a possibilidade de representar o real para além de qualquer mediação linguística. Assim, a influência do cinema na Arte Moderna incidiria muito mais sobre os meios da Arte do que sobre o modo de representação. Dessa forma, o cinema teria viabilizado a expressão da realidade por meio da própria realidade pois “preso ao real para todo sempre, sua essência reside no presente” (2011, p. 35).

As citações demonstram que a fascinação pelo cinema como meio vocacionado ao real persiste e se desdobra, adaptando-se a cada mudança nas tecnologias do audiovisual: do cinematógrafo dos Lumière, passando pelas pesadas câmeras (dos primórdios do cinema sonoro), pelo Super 8, pela imagem eletrônica (o vídeo) até os meios digitais, com os quais o acesso à produção audiovisual se tornou tão fácil. Os registros de momentos cotidianos⁹¹ perpassam essa história-memória que reuniu e reúne famílias em torno deste ‘cinefenômeno’. Atualmente, a infinidade de arquivos nos celulares, computadores e câmeras digitais, somada à facilidade de produzir e de veicular esses produtos audiovisuais via *web* é facilmente percebida no fenômeno dos *youtubers*, no qual adolescentes e até mesmo crianças realizam programas veiculados em um canal específico. Estaríamos falando, talvez, de uma realidade derivada do cinema, a qual tanto este quanto o teatro não tardaram em aproveitar de forma que filmes e espetáculos exploram a presença dessas imagens em nossas vidas cotidianas. Filmes de ficção, documentários e falsos documentários de *Found Footage* – com “enredos ficcionais que utilizam deliberadamente procedimentos estilísticos e/ou narrativos normalmente associados ao documentário, muitas vezes com a intenção de enganar o espectador quanto ao caráter ontológico de suas imagens e sons” (CARREIRO, 2013, p. 226) – e espetáculos de teatro exploram as possibilidades de

⁹¹ A *refeição do bebê* (1895, de Louis Lumière) já mostra essa utilização do novo meio: registrar momentos da vida em família, do cotidiano de uma cidade etc. Com o passar do tempo esses registros fílmicos parecem ganhar ainda mais importância, porque viram uma via de acesso à memória, uma evocação e espécie de sobrevivência do passado.

significação dessas imagens ‘caseiras’ para produzir o citado efeito de real.

E o que seria esse efeito? Referindo-se a descrições na obra de certos escritores, Roland Barthes defende que certos objetos (“o barômetro de Flaubert” ou “a porta de Michelet”) cujas presenças não têm exatamente importância para a progressão da intriga, passam a produzir esse efeito de real justamente por sua ausência de significado:

[...] não dizem mais que isto: somos o real; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (1972, p.43)

Tentando traduzir as palavras de Barthes: se algo está ali simplesmente por estar, não parecendo ser arbitrariamente posto com a intenção de significar, esse algo passaria a causar esse efeito de real. Está ali como a própria vida está. Sua significação, se esta existe, frequentemente nos escapa. Talvez seja algo parecido com o que Barthes descreve que eventualmente possa causar um efeito de realidade quando nos deparamos com imagens como aquelas que simplesmente estão lá, em nosso cotidiano, como o barômetro de Flaubert e a porta de Michelet seriam presenças de outros espaços e de outros tempos.

As imagens cuja aparente precariedade ganha tonalidades de real justamente por não serem (ou não parecerem ser) realizadas por profissionais (cuja intervenção supostamente os levaria a tratar, enquadrar ou mesmo montar essas imagens e sons) se tornam recursos de filmes, de telejornais, de espetáculos. “O apelo realista” aludindo aqui o artigo da pesquisadora Ilana Feldman permeia a história das artes, assumindo configurações diversas porque também diversas são as perspectivas do que é ou deixa de ser o real. Segundo Feldman, as narrativas audiovisuais (cinema, TV e internet) estariam renovando seus códigos realistas apelando “cada vez mais intensamente a produção e dramatização da realidade” (2008, p. 61).

Como se vê na proliferação de *reality shows*, imagens amadoras utilizadas pelo telejornalismo, acontecimentos não ficcionais incorporados pela teledramaturgia e toda sorte de flagrantes picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet, além de inúmeros títulos do cinema brasileiro *mainstream* dos últimos anos (co-produzido pela Globo Filmes em parceria com as *majors*) e de um cinema contemporâneo prestigiado no circuito de festivais internacionais, essas operações narrativas, marcadas, sobretudo, por um apelo realista, reduzem muitas vezes a imagem a sua indiciabilidade, vascularizando pelo corpo social o *boom* de um tipo de “realismo” vinculado à impressão de autenticidade das imagens amadoras (2008, p.62).

No documentário *Pacific* (2009) temos um exemplo desse apelo, pois o diretor

Marcelo Pedroso trabalha com base em autorregistros feitos pelos passageiros do navio que deu nome ao filme. Mas se as imagens amadoras acrescentam essa camada de real ao filme, as cenas que este mostra tornam-se espantosas justamente pelo grau de espetacularização presente em nosso cotidiano. Talvez não seja exagero dizer que algumas das cenas filmadas não seriam consideradas realistas se estivessem em uma peça ou em um filme. A teatralidade (essa que é da vida antes de ser de uma forma de expressão) e o caráter performático transbordam. Imagens que mostram passageiros posando para fotos; a passageira que abre as cortinas de sua janela e se deita na cama, simulando poses *glamourosas*; o passageiro que adota uma persona-apresentador – com inflexões e gestos que se exibem continuamente – parecem dizer que a vida está cheia de *overacting*.

Em *Serras da desordem* Andrea Tonacci utiliza o registro que os índios fazem de si mesmos. Já em *Doméstica* (2012) Gabriel Mascaro entrega algumas câmeras a um grupo de adolescentes que conviviam há anos com pessoas que trabalhavam em suas casas. O amadorismo desses registros dá o tom de uma intimidade que dificilmente seria sentida com enquadramentos, luz, captação de som e recursos técnicos usuais de uma produção profissional. Os efeitos de real se produzem na sensação desses registros que nos parecem muito familiares e pouco construídos.

No teatro, os espetáculos de Christiane Jatahy fazem uso constante de recursos semelhantes: as imagens dos circuitos internos de TV, em *Corte seco* e as filmagens e autorregistros feitos na festa de aniversário de Irina em *E se elas fossem para Moscou?* exploram a familiaridade com a produção de imagens como um elemento fundamental de suas criações.

Em *Conjugado* (2004) Jatahy não explora exatamente o recurso das imagens que parecem amadoras, mas joga com a linguagem do documentário como testemunho. A diretora realizou entrevistas com pessoas que viviam sozinhas na cidade do Rio de Janeiro, criando um filme-documentário que era exposto ao fim da peça. Os depoimentos eram exibidos em uma videoinstalação: uma espécie de totem de aparelhos de televisão. Neste caso, sobre o que seria familiar a montagem nos impõe um estranhamento: não é uma TV, mas um totem. As imagens ali exibidas ressignificam o que o espectador acabou de assistir: fragmentos encenados da vida de uma mulher solitária, nos momentos em que ela está em casa e que a vemos por entre persianas. Mas essa solidão é real, ou temos a impressão de que o é, ao ouvirmos os depoimentos audiovisualmente registrados.

Os usos das imagens caseiras ou mesmo de imagens e circunstâncias que associamos ao real são vários e se prestam a distintos efeitos de real e/ou de teatral, no entanto, conforme citado anteriormente, mesmo quando se trata de obras de ficção, costuma-se atribuir ao cinema, um caráter indicial, com enorme força de representação (evocação daquilo que não está mais ali). Gravados, filmados e marcados na sua pele, em seu suporte (película, fita), estariam os vestígios de um acontecimento real, mesmo que essa realidade seja a de uma encenação. É fato que as interferências feitas na película desde os primórdios do cinema (desenhos, colagens, trucagens) relativizam essa característica. E com a chegada da tecnologia digital essa indicialidade se torna mais tênue, pois fica fácil não apenas enxertar um elemento na imagem, mas também apagar (os microfones ou *boons* podem até invadir o quadro já que serão apagados na pós-produção), sendo possível ainda criar personagens que só existem como imagem (Mestre Yoda, de *Star Wars*) ou trazer um ator morto de volta à cena (a aparição de Peter Cushing, morto em 1994, em *Rogue One* (2016)).

Outra característica que contribui consideravelmente para causar essa impressão de realidade é a proximidade que a câmera pode chegar daquilo que ela mostra. Quando o que ela mostra são atores isso permite (por vezes exige) que os gestos sejam mínimos e que o tom de voz seja baixo, pois eles serão perfeitamente captados em suas sutilezas. A sensação de que vemos algo que não necessariamente queria se mostrar é mais forte. O minimalismo criaria assim esse efeito de real, com sua aparência de simplesmente estar ali, diante da câmera, sem demonstrar o efeito da câmera sobre o gesto.

E como dito anteriormente as salas e espaços menores e mais intimistas ainda não fazem parte do que pensamos ser o teatro mais hegemônico e mais usual. Boa parte das salas de espetáculo do fim do século XIX para o início do XX (quando o teatro, a ópera e a dança fazem parte da vida social das elites econômicas, demandando salas grandes e luxuosas) ou dos teatros feitos nas feiras e cabarés (que precisavam concorrer com uma série de informações sonoras e visuais próprias desses ambientes) impunham gestos mais largos e impositação de voz que chegassem a todas as fileiras, camarotes e balcões, e também aos transeuntes ou frequentadores alcoolizados de bares, festas e cabarés. É evidente que esse gesto teatral soa deslocado ao ser captado por uma câmera que está relativamente próxima. O mesmo vale para maquiagem, figurinos, cenários, luz e para os demais elementos do espetáculo que parecem excessivos quando vistos de perto.

Sobre esse teatro que surge deslocado perante certa ideia de cinema e de

realidade cito (mais) um relato de Eisenstein. Ao contar sua última experiência no teatro – o espetáculo *Máscaras de gás*, realizado em parceria com Tretiakov, entre 1923 e 1924 – o cineasta a descreve como um fracasso porque segundo ele: “o diretor teve a maravilhosa ideia de produzir uma peça sobre uma fábrica de gás numa verdadeira fábrica de gás” (2012, p.19). A princípio a afirmação soa estranha, já que o fato de a encenação ter ocorrido em uma fábrica, em si mesmo, não parece capaz de explicar o fracasso da produção que é analisado do seguinte modo:

Como percebemos mais tarde, os verdadeiros interiores da fábrica nada tinham a ver com nossa ficção teatral. Ao mesmo tempo, o charme plástico da realidade da fábrica se tornou tão forte que o elemento de realidade despontou com força nova – tomou as coisas em suas próprias mãos – e finalmente esse elemento teve de sair de uma arte que ele não podia dominar (EISENSTEIN, 2012, p.19).



Figura 83 - *Máscaras de gás*, de Eisenstein e Tretiakov

A fábrica como emergência da realidade não seria compatível com o teatro, segundo a perspectiva de Eisenstein. Atualmente a ideia pode soar curiosa se pensarmos

nas inúmeras produções de espetáculos que saem dos espaços fechados e convencionalmente pensados para o teatro e buscam, muitas vezes, espaços públicos que propõem outras espacialidades que agreguem à cena outras significações. Volto a citar o exemplo do grupo de Teatro da Vertigem e de seus espetáculos *O paraíso perdido*, *O Livro de Jó*, *Apocalipse 1,11* e *BR-3* encenados, respectivamente, em igrejas, hospitais, espaços relacionados ao sistema prisional e em um barco-palco que se desdobra e inclui as margens do rio Tietê, em São Paulo. O Grupo XIX de Teatro ocupou casarões antigos abandonados em *Hysteria e Hygiene*. No Recife o espetáculo *Abelardo e Heloísa* dirigido por Carlos Carvalho ocupou o espaço, então abandonado, onde hoje funciona o shopping Paço Alfândega. O movimento de Teatro domiciliar /teatro em casa (também no Recife) explora o espaço doméstico e intimista para estabelecer outras formas de relação com o público.

Recentemente o grupo paulistano Kunyn propõe em *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias* uma passagem por vários espaços. Para contar as experiências do dramaturgo argentino Turio Carella (1912-1979) na cidade do Recife nos anos de 1960 (registradas em seus diários⁹²), o espetáculo inicia em um apartamento onde atores e público bebem vinho e os atores escolhem uma mulher da plateia para ‘ser’ a esposa de Carella, durante sua festa de despedida; em seguida, a ação vai às ruas, enquanto o público ouve trechos dos diários em aparelhos de MP3; há cenas em uma praça (no Recife, o Parque 13 de maio) na qual os três atores encontram outros, que se misturam às pessoas do lugar; por fim, o público é conduzido em um carnavalesco cordão de isolamento até um espaço fechado no qual a personagem é torturada pelo regime militar brasileiro, que suspeita que o argentino tem envolvimento com o governo de Cuba. Os militares ameaçam Carella para que ele não revele as torturas sofridas, caso contrário o conteúdo dos seus diários, narrando suas aventuras sexuais com homens, seria exposto. Essa última cena é a única que apresenta um cenário construído para o trabalho, com estruturas feitas de lâmpadas de *led* que simbolizam – no excesso de luz, na nudez e na ação dos atores – a opressão vivida por Carella.

Em *Orgia* os espaços ‘reais’ são uma parte fundamental da dramaturgia, baseada nas memórias de uma personagem real que teve que publicá-las como ficção para se proteger. Como pensar as usuais disjunções sob viés dos realismos/teatralismos em um espetáculo como esse? Falando muito próximo do público ou distante com a ajuda dos

⁹² As memórias de Carella foram publicadas no Brasil, em 1968, como ficção, na qual o autor adota um pseudônimo. Foram traduzidas por Hermilo Borba Filho, com o nome *Orgia*.

aparelhos de MP3, corpos, gestos e inflexões não são grandiloquentes, mas também não se intimidam em vestir saias coloridas e máscaras no meio da praça. As imagens da realidade e da ficção se fundem. Parece haver uma influência muito clara das artes performativas, e, se ali puséssemos uma câmera, o filme talvez não acusasse *overcating* nem gestos estilizados, nem perspectiva estática.



Figura 84 - *Orgia*. Festival de Teatro de Curitiba, 2016. No centro, o ator Paulo Arcuri. Foto: Annelise Tazetto/Clix.



Figura 85 - *Orgia*. Recife, Parque 13 de Maio, 2017. Foto: Lucas Emanuel



Figura 86 - *Orgia*: Parque Trianon, SP, 2016. Foto: divulgação.



Figura 87 - *Hysteria*, Direção: Luiz Fernando Marques, Grupo XIX, 2007.



Figura 88- *Arrufos*. Direção: Luiz Fernando Marques, Grupo XIX de teatro, 2009.



Figura 89 - Plínio Maciel, em *Na beira*. Direção: Rodrigo Dourado. Recife, 2016



Figura 90 - Hilda Torres, em *Mulher independente*. Direção: Jorge Clésio. Casa Outrora, Recife.

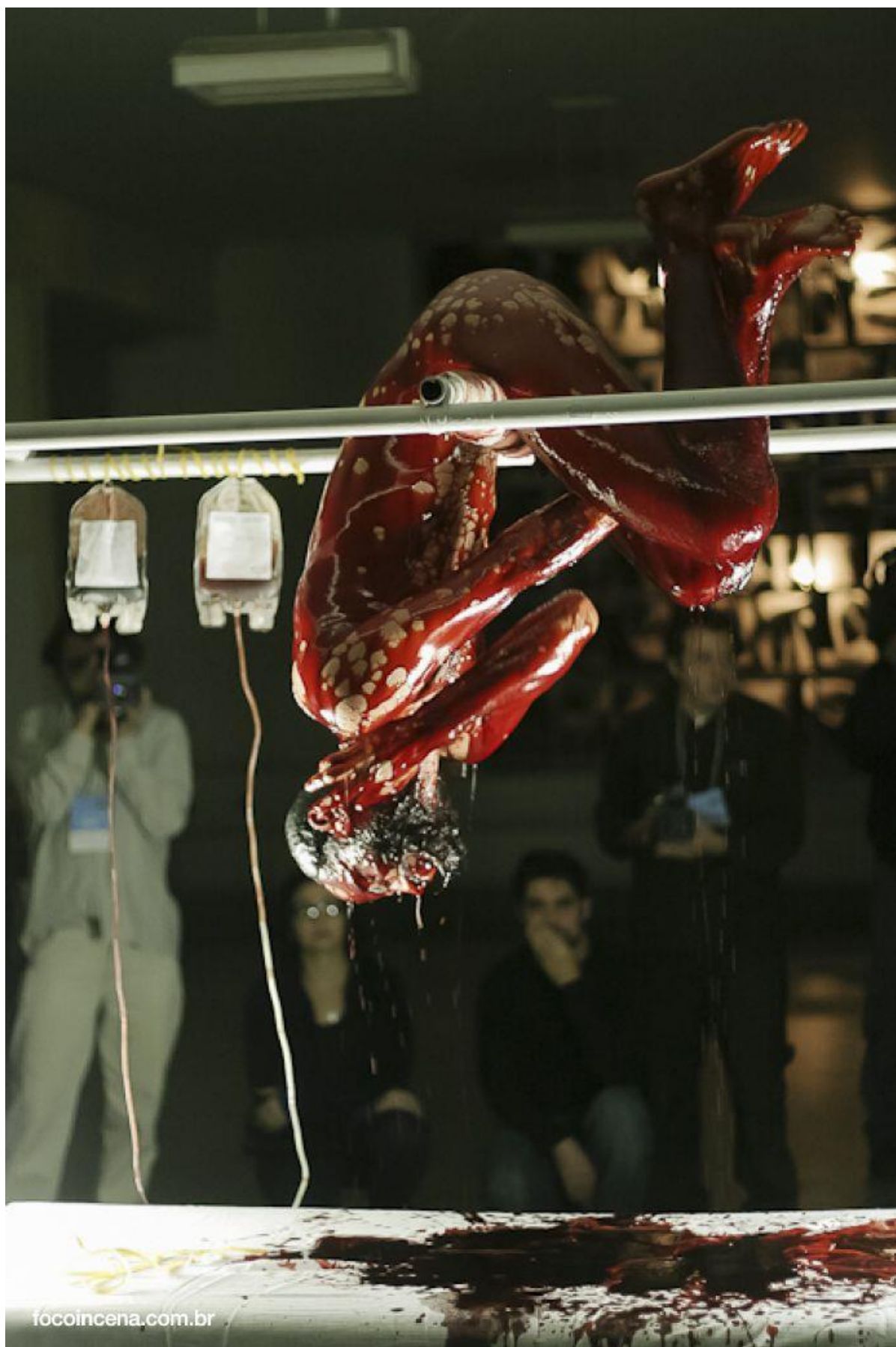


Figura 91 - *O livro de Jó*. Direção: Antônio Araújo. Teatro da Vertigem, 1995.

Deveríamos pensar essas formas-teatro como impregnadas por uma perspectiva cinematográfica? Talvez sim. Lembrando a afirmação de Bazin de que o cinema modificou a nossa percepção de verossimilhança na interpretação (2014, p.196-197), poderíamos acrescentar que o cinema aguça no teatro um novo-velho desejo pelos espaços abertos e por outras impressões de realidade/teatralidade. Além disso, a despeito das perspectivas antagonistas, a troca e a colaboração entre os dois meios sempre conviveu com os ritos de pureza. E inúmeros artistas de cinema e de teatro se formaram nesse intercâmbio, como nos fala Beatrice Picon-Vallin:

Muitos cineastas nutriram-se de seu trabalho no palco, que alternavam com o trabalho por trás das câmeras naturalmente – Visconti, Bergman, casos exemplares -, ou por força das circunstâncias – do exílio, por exemplo, como foi o caso de Pintilie. Hoje o cinema se tomou a memória, o vivido, a um só tempo pessoal, quase íntimo, e coletivo, comum, de várias gerações de diretores de teatro, que formaram sua sensibilidade e aprenderam uma parte de sua profissão e de sua arte nas salas de cinema. No início, também o teatro representara um reservatório de formas, de situações e de mitos para os cineastas, particularmente para aqueles, dentre os que produziam nos EUA, que tinham emigrado da Europa para o Novo Mundo (2008, p.152).

Essa memória filmica, sem dúvida, é uma enorme influência no “Século do cinema”, conforme título do livro de Glauber Rocha. O modo como enxergamos a imagem e o som dificilmente seria o mesmo após tantas décadas de imersão no mundo líquido que torna o olhar-ouvir uma atividade com incrível capacidade de absorção. Voltando ao relato de Eisenstein, lembro que ao enxergar o cenário real como algo que não cabia no teatro, o cineasta se referia àquela forma específica que fora composta para a caixa cênica. Poderíamos também pensar se o gesto, os figurinos e a maquiagem na referida encenação foram pensados para aquele espaço ou se foram simplesmente enxertados nele. Mais do que dizer que o espaço real não era da conta do teatro, talvez devêssemos pensar se o todo daquela encenação foi criado em conjunção com esse espaço. Entre um gesto de um ator que está no Teatro de Santa Isabel e o daquele que está no Teatro Joaquim Cardozo (50 lugares) deve haver uma diferença de modulação ou ele possivelmente não expressará o que pretende. Cada projeto, cada espaço, cada realidade demandam modulações que estão muito além das categorizações real/teatral.

As oposições entre realidade e ficção; verdadeiro e falso; ser e parecer reverberam, portanto, quando tratamos das costumeiras disjunções entre o teatro e o cinema. Na perspectiva de que o cinema mostraria (ou deveria mostrar) o mundo de modo muito próximo ao que “ele é”, o teatro parece expor um mundo maquiado ou “fake”, de acordo com a linguagem corrente. Mas há ainda outra perspectiva, mais usual

entre as pessoas que fazem teatro, segundo a qual a realidade e/ou verdade se dariam pela presença ao vivo dos atores perante o público. O contato e a partilha do mesmo tempo e espaço entre obra e espectadores seriam os elementos dessa realidade no teatro e do teatro, esteja ou não a obra em questão vinculada a uma estética realista.

Trata-se, portanto, de perspectivas distintas do que seria essa realidade/ verdade, ou, de diferentes efeitos de real. Na perspectiva do teatro, seu caráter público, presencial faz do corpo e da expressão do ator em contato com o público no mesmo tempo-espaço seu território identitário: sua verdade e realidade. No caso do cinema, essa verdade é frequentemente evocada a partir da ideia de que este mostra (ou pode mostrar), com um mínimo de distorção a vida, o mundo e a realidade. Razão pela qual muitos diretores recorrem aos chamados não-atores, *grosso modo*, pessoas que possuem características muito próximas as das personagens evocadas no filme e cujo objetivo é agir diante das câmeras, a partir das circunstâncias dadas pelo roteiro.

No entanto, como vimos neste tópico, as práticas do teatro e do cinema não podem ser reduzidas a esta ou aquela categoria. Mesmo que por vezes repitamos determinadas características como a realizar ritos identitários: “o cinema é realista”, “o teatro deve ser teatral” a realidade dessas formas é muito mais diversa, complexa e desafiadora. Os efeitos de real são muitos, os de teatralidade também e muitas vezes para se produzir um efeito de real, podemos desnudar a teatralidade presente no cotidiano e para produzir o efeito de uma teatralidade menos opaca, recorro a figurinos, espaços e interpretação que pareçam mais próximos de algo que se pareça, perante certo público, ao cotidiano.

No próximo tópico busco discutir algumas imagens do real para continuar a discussão a respeito das afinidades e distâncias do teatro e do cinema com nossas impressões de realidade.

6.2 Imagens e Performances do Real

“Não presumo que vocês sejam como eu vos represento. Já disse que vocês também não são aquele um tal como o representam para vocês próprios, mas muitos ao mesmo tempo, segundo todas as vossas possibilidades de ser e os acasos, as relações e as circunstâncias. Então, que mal é que eu vos fiz? Vocês é que me fazem mal, julgando que eu não possa ter outra realidade fora da que vocês me dão e que é apenas vossa, acreditem, uma ideia que vocês fizeram de mim, uma possibilidade de ser como vocês a sentem, como vos parece, como intimamente a reconhecem possível, já que daquilo que eu posso ser para mim, não só não podem saber nada, como eu mesmo nada posso saber”.

Luigi Pirandello, *Um, Nenhum e Cem mil*, 2001

A mera pretensão de sintetizar aqui as configurações da realidade na filosofia e na estética é temerária porque demanda a construção de um conhecimento muito mais vertical sobre o assunto do que o que foi desenvolvido, bem como também um espaço que não cabe nesta tese. Diante dessa impossibilidade o que resta é trabalhar com alguns fragmentos, com algumas imagens desse (s) real (is), selecionando elementos que sirvam minimamente à discussão das disjunções entre teatro e cinema.

Para começar parto da perspectiva da realidade como um *continuum* (teoria da complexidade) que dificilmente poderia tratar as ideias de ficção, de sonho, de loucura ou de devaneio como irrealidades *a priori*. Nessa perspectiva os cortes e cicatrizes que impomos à carne desse real, simultaneamente palpável e impalpável, refletem os limites da nossa própria percepção e as categorizações às quais recorreremos em nossas tentativas de entender o mundo. Nossas imagens de realidade estão/ estiveram presentes nos elementos da natureza⁹³; na mudança (Heráclito) e na permanência (Parmênides); no mundo abstrato das ideias e da razão (Platão, Descartes, Hegel etc.); num real apreensível pela experiência sensorial (Aristóteles, Avicena, Locke, Hume); num mundo perceptível na articulação entre sensibilidade e entendimento (Kant); na compreensão de um real passível de mensuração e liberto da metafísica (Heidegger); na busca de um ‘real’ fundado em sua representação mimética (Auerbach); no apontar do abismo existente entre o mundo e sua representação ou entre as palavras e as coisas (Foucault); na denúncia de um mundo de simulacros e de simulações, no qual as representações sufocam a realidade-mundo (Baudrillard); no real que emerge a partir do trauma (Lacan); no real como abjeto – aspecto que me é inerente, mas do qual preciso me livrar (Kristeva); num real como efeito da arte (Barthes).

As imagens e *corpus* desses reais são inesgotáveis, mas, aparentemente, as operações mais usuais do conceito opõem uma constelação que combina as ideias de realidade-verdade-vida a uma outra composta de irrealidade-ficção-sonho etc. No *Dicionário de Filosofia* a primeira acepção de realidade seria: “o modo de ser fora da mente humana ou independentemente dela”, conceito que se contrapõe ao de irrealidade, o qual se vincula ao que está na mente, mas ainda não foi incorporado às coisas ou atualizado (ABBAGNANO, 2007, p. 842). O conceito opera nossa necessidade de distinguir aquilo que se manifesta no mundo físico daquilo que faz parte do mundo subjetivo. Talvez resida nessa problemática localização do que está fora e/ou

⁹³ Falo das teorias a respeito de como a vida teria iniciado. Para Tales de Mileto, a vida teria começado na água; para Anaxímenes de Mileto, o princípio teria se dado no ar.

dentro da mente humana que esteja um dos entraves para um mapeamento desse real, isso, é claro, para as perspectivas que creem nessa possível demarcação.

No campo da estética os debates se debruçam sobre as possibilidades e dificuldades de representação da realidade. As teorias da *Mimesis* assumiram um papel preponderante no Ocidente buscando compreender os impulsos de representar o mundo com base em sua imitação. O conceito adquire caráter pejorativo em Platão para quem a arte é cópia do mundo que por sua vez é cópia de um mundo mais perfeito (o mundo das ideias). Com Aristóteles o sentido de cópia se desloca para um sentido de criação: na tentativa de imitar o mundo, o artista inevitavelmente cria. Tempos depois Schopenhauer verá “o mundo como vontade e representação”, sendo esta representação o resultado da vontade e do desejo de conhecimento. Mas a teoria da representação teria tido um pretenso fim – com a ascensão de obras modernistas que rompem com a representação direta do mundo sensível para trabalhar com imagens abstratas (abstracionismo), com desconstruções/reconstruções desse referente-mundo e considerando imagens subjetivas da realidade (cubismo, surrealismo, expressionismo, impressionismo). Esses movimentos de suposta ruptura com o real se criaram em conjunção contínua com certo horizonte das ideias – a *epistème*, os conceitos, os valores vigentes em seus contextos históricos. A descoberta do inconsciente por Freud, o estudo do mundo dos sonhos (Jung) e da loucura (Foucault) fomentam fortes impactos em nossas imagens do mundo.

Um universo de duplos se proliferou na literatura, no cinema, no teatro e nas artes plásticas como a representar/apresentar⁹⁴ um real desdobrado, dizendo da coexistência entre realidades (sonho, devaneio, embriaguez, loucura). O psiquismo organiza e substitui, em parte, aquilo que no mundo antigo e medieval era da ordem do espiritual, em uma necessidade, talvez, de conciliar a ciência com as searas do invisível, geralmente rebeldes às categorizações. As teorias do imaginário ganham espaço (Bachelard, Durand, Maffesoli, Corbin) e essa subjetividade impregna as formas de representar o mundo e a realidade, em obras que passam a incorporar as visões de ‘dentro’ como forma de apreender/criar outras camadas de real.

Essas mudanças na concepção de realidade fomentam e são fomentadas pela tal crise da representação (nas grandes narrativas do mundo e nas artes, quando será questionada a necessidade de representar o real). A consciência de uma cisão entre a

⁹⁴ Tomando aqui a obra como realidade.

representação e o mundo – tematizada no célebre *As palavras e as coisas*, de Foucault – leva muitas das formas artísticas a se debruçarem em uma autorreflexividade (um dobrar-se sobre suas materialidades e sobre seus métodos) como a tentar algo, talvez, mais palpável que o referente que estaria ‘fora’ da obra mesma. As materialidades, os métodos e os processos artísticos passam a ser incorporados e pensados no interior dessas obras, as quais tematizam sua própria diferença em relação ao referente-mundo (como nos teatros épicos e nos filmes das *nouvelles vagues*, citados acima).

Nas últimas décadas tem se falado em uma volta do real. *Em busca do real perdido*, de Alain Badiou, fala que na sociedade atual a perspectiva do real é usada de forma impositiva, em uma ideia de que a realidade é a economia/o mercado. O autor questiona essa prática-pensamento argumentando quão arbitrárias e mutáveis seriam as leis dessa economia. Debatendo sobre o que chama “anedota da morte de Molière⁹⁵”, Badiou chega à conclusão que “só se chega ao real desmascarando-o”, e afirma que “a máscara deve ser arrancada enquanto semblante, mas, a fim de chegar ao real nu – desmascarado –, é preciso também reconhecer a nudez da máscara, é preciso levar em conta o fato de que a própria máscara exige que a tenham por real” (2012, p. 16-17).

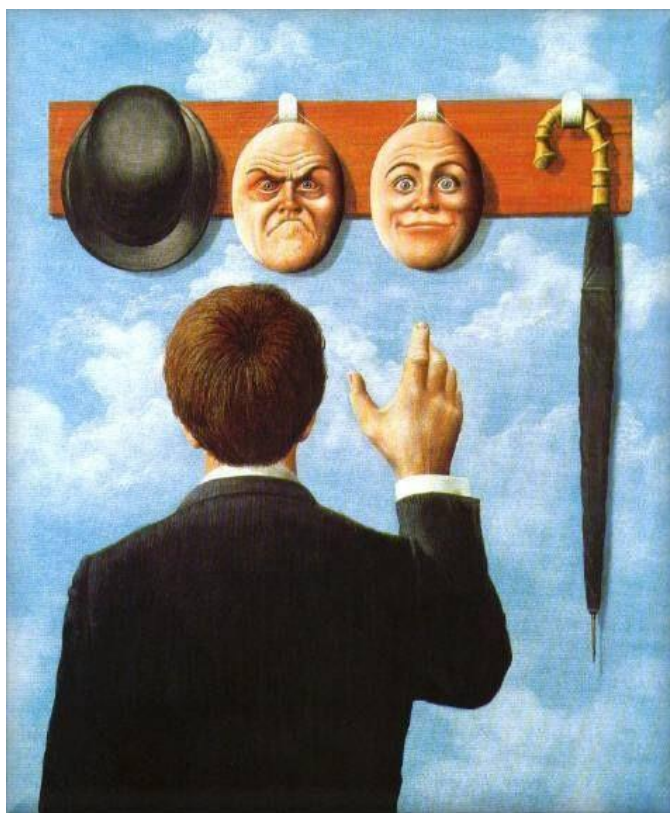


Figura 92 – Óleo sobre tela, de René Magritte

⁹⁵ O ator e dramaturgo Jean Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière, morreu durante a apresentação de seu espetáculo *O doente imaginário*, fato que leva Badiou a pensar o real como algo que frustra a representação (2017, p. 15-16).

A necessidade de reconhecer a realidade da máscara, “sua nudez”, equivale a dizer que é da ordem da realidade o *performar*/performatizar. A emergência da *performance* como conceito no campo antropológico e como forma de expressão (*performance art*) no campo das artes e da cultura (já que uma de suas bandeiras é a não separação entre arte e vida) parece dizer da demanda por falar de nossas interações mediadas, em uma sociedade em que o persuadir e o seduzir o outro são tanto uma questão instintiva quanto uma necessidade de sobrevivência.

Para Richard Schechner o conceito de *performance* está baseado na ideia do “comportamento restaurado”, segundo o qual estamos sempre ensaiando as ações que repetimos em diferentes eventos :

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. (2006, p.28-29).

No sentido antropológico, portanto, a *performance* se refere a esses comportamentos aprendidos e ensaiados – não mais num sentido do falso, do hipócrita, mas no sentido de um impulso natural (que se assemelha à ideia de Evreinov de teatralidade), de agir sobre o outro. Já o conceito de *performance* como arte se refere às formas que se destacaram nos anos de 1960 e de 1970 e que se aproximam do *happennig*, questionando a institucionalização da arte e problematizando as fronteiras bem demarcadas entre realidade e ficção, entre vida e arte e entre os diversos meios de expressão. O campo da *performance* como arte vem ganhando enorme espaço desde então e boa parte das artes ditas contemporâneas têm sido permeáveis a essa influência.

No campo do teatro Hans-Thies Lehmann fala do estreitamento das relações entre o teatro e a *performance*, afirmando que:

[...] é possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: *teatro conceitual*. A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da “arte performática” (2007, p.223).

Comentando ainda a respeito da relação teatro-*performance*, diz Lehmann:

A *performance* se aproxima do teatro ao explorar estruturas audiovisuais elaboradas, ao expandir o uso das tecnologias midiáticas e ao alargar seus processos no espaço e no tempo. Já o teatro experimental se “encurta”

sob a influência de ritmos de percepção mais acelerados, não mais se orientando pelo desdobramento psicológico das ações e dos personagens, ele pode se contentar com apresentações de uma hora ou menos. Do ponto de vista das artes plásticas, a arte performática se afirma como expansão da representação da realidade em imagem ou objeto por meio da *dimensão temporal*. Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepetibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento “teatral” (2007, p.224).

A *performance* radicaliza a efemeridade que já era característica do teatro. E um dos modos de fazê-lo é deixando de lado os textos prévios e acabados como eixo de sua expressão. As artes da *performance* costumam recorrer a roteiros que marcam pontos pelos quais a ação deve passar, sendo que boa parte desse percurso estaria à deriva da relação público-performer. Um dos exemplos mais significativos para falar disso é a performance *Rhythm 0* (1975), de Marina Abramovic, na qual a *performer* expõe 72 objetos sobre uma mesa, colocando-se à disposição do público durante seis horas, para que este usasse os objetos no corpo da artista do modo que desejasse. Nesse período, Abramovic teve a roupa rasgada e uma arma apontada para seu pescoço entre outros flagelos e alguns afagos. O evento se converteu em uma espécie de experimento antropológico e ao mesmo tempo nos faz pensar até que ponto o público não se sentia ‘convocado’ a usar os objetos expostos como algo que foi proposto por quem escolheu as regras do jogo: a própria artista. Outro dado interessante é que possivelmente este não seria um dos exemplos mais citados para falar do assunto se o corpo da artista não se tivesse tornado vítima da ação do público e do próprio jogo. A relação parece perversa, o sucesso da ação é decorrente da flagelação do corpo da *performer*, que se oferece em sacrifício.



Figura 93 - Imagens de *Rhythm 0*, 1974.

Rhythm 0 serve para falar de uma característica importante da *performance* que tem forte influência sobre o teatro contemporâneo é a ideia de que o ator não seria mais aquele que representa um papel, mas o corpo que afeta e é afetado pelo público. Trata-se de pensar mais em uma presença que se avizinha de uma não-atuação (ao menos no sentido tradicional dessa atuação), o ator não está ali como personagem, mas como pessoa que performa diante de outras pessoas. A separabilidade entre o que é real e o que é ficcional se torna bem mais difícil. Cito Lehman outra vez quando ele diz que “o ideal da arte performática é um processo real, que impõe emoções e acontece *aqui e agora*” (2007, p. 227).

Em *Segunda pele* (2016), espetáculo-*performance* do pernambucano Coletivo Lugar Comum, a atriz-*performer* Maria Clara Camarotti expõe seu corpo nu e as cicatrizes de uma cirurgia para redução de peso. Contando suas experiências e os preconceitos sofridos por ser considerada acima do peso, Camarotti afirma que aqueles cortes começaram nos olhares dos outros. O texto dito foi escrito por ela com base em experiências vividas. Passou por uma construção e por ensaios. Não era um real que brota no aqui e agora de sua apresentação, mas tampouco me parece possível falar dele como ficção. Talvez aquelas cenas estejam mais próximas dos comportamentos restaurados de que fala Schechner (2003): a ação foi ensaiada e construída, assim como a vida o é, podendo, contudo, ser destruída/reconstruída/desconstruída a cada nova afecção.

Outro espetáculo que usa um procedimento parecido é *Luzir é negro* (2016), do grupo Teatro de Fronteira. Dirigido por Rodrigo Dourado a partir das vivências do ator-performer Marconi Bispo, o espetáculo não tem um texto escrito, mas um roteiro a partir do qual Bispo narra suas vivências, seu convívio com o pai e com a mãe (imagens projetadas em fotografias) e os preconceitos sofridos por ser negro, homossexual e praticante do candomblé. O trabalho inclui uma intervenção do diretor que entrevista Bispo, perguntando-lhe a respeito de suas experiências no mercado publicitário e no cinema; algumas participações da plateia, como o momento em que esta é convocada a dar depoimentos sobre situações de preconceito, ou como o da reconstituição de uma peça publicitária na qual Bispo descobre que ganhou menos que um colega que realizou o mesmo trabalho, provavelmente por ter sido categorizado como “peão”, enquanto o outro era “engenheiro”. Combinando memórias familiares e íntimas às denúncias sociais de situações de preconceito, o trabalho também faz problemática a divisão entre realidade e ficção, tornando o conceito de *performance*, talvez, mais operativo para interpretá-lo.

Em *Cabeça: um documentário cênico* (2016) o dramaturgo e diretor carioca Felipe Vidal constrói seu espetáculo em torno do lançamento, em 1986, do disco *Cabeça de dinossauro*, dos Titãs. Tomado como marco na vida dos oito atores, o disco é a plataforma a partir da qual eles contam memórias pessoais e mencionam fatos que ocorriam no país e no mundo, entre uma e outra execução das treze músicas do disco, interpretadas e tocadas ao vivo. As imagens projetadas de fotos e de algumas cenas relacionadas aos fatos narrados complementam o caráter de testemunho encenado.

Práticas análogas se multiplicam em inúmeros espetáculos, os quais, além da influência das artes da *performance*, se autodenominam como “teatro documentário”. O drama documentário de Piscator assume novas configurações, nas quais a imagem audiovisual em movimento e/ou as fotografias frequentemente prestam testemunho das realidades que a obra quer buscar. Conceituando o termo, Patrice Pavis filia o teatro documentário ao drama histórico e afirma o quanto a influência dos meios de comunicação impulsiona uma reação contra a manipulação dos fatos, o que levaria essas formas-teatro a manipular também os fatos “para fins partidários” (1999, p. 387).

Talvez a profusão de espetáculos que se autodenominam documentários ecoe essa volta do real e o apelo realista, citados acima. A influência e referência ao cinema são explícitas. E esse cinema muitas vezes comparece na presença audiovisual projetada de cenas da vida dos atores/performers, de circunstâncias e espaços mencionados, e

mesmo de filmes que compõem essa memória.

No âmbito do cinema o debate em torno da tênue separabilidade entre o real e o ficcional, por vezes desdobrado em objetivo e subjetivo, também é recorrente. Isso é bastante perceptível, a partir das mutações sofridas pelo documentário nas últimas décadas. Percebendo que os critérios da imparcialidade, resguardados por uma voz em *off* que costura entrevistas e imagens captadas, não são o bastante para mostrar determinados movimentos desse real, o documentário abre mão do mito de uma objetividade pura (própria do cientificismo positivista) para incorporar a opacidade de seus métodos. A ausência da voz-imagem do sujeito que se debruça sobre um tema/objeto/sujeito, ao invés de garantir essa imparcialidade, é percebida como um mascarar dessa realidade. Denunciado o ilusionismo do mito da objetividade (movimento que se aproxima do teatro épico e das *nouvelles vagues*) resta desmascarar a máscara enquanto semblante, como defende Badiou.

Muitos dos mais significativos documentários brasileiros das últimas décadas incorporaram suas opacidades, expondo suas autorias e discutindo questões que permaneceriam sob o tapete nos métodos do documentário clássico. Como Eduardo Coutinho (1933-2014) nos mostraria as porosidades entre o real e o ficcional em *Jogo de cena* (2007), se não montasse a estrutura a partir da qual algumas atrizes interpretam depoimentos de mulheres que viveram aquelas histórias, jogando também com atrizes menos conhecidas (o que nos deixa em dúvida de quem realmente é a dona daquela experiência)? O diretor abre o seu olho-câmera para a realidade da própria interpretação, ao mostrar Fernanda Torres dizendo que não conseguiu interpretar o texto-depoimento que tinha sido designado a ela e também quando mostra Andrea Beltrão não contendo o choro ao interpretar a memória de uma mulher que perdera o filho. Perguntada por Coutinho se ela tinha programado aquele choro, a atriz responde que não, que queria ter feito como “a personagem real” que, segundo as palavras da mesma, teria sido impressionantemente “estoica”. O efeito do depoimento daquela mulher atingiu, portanto, ‘a pessoa real’ da atriz, a qual, neste momento, deixa de desempenhar o seu papel, expondo sentimentos que a assaltaram, que a pegaram de surpresa durante o seu fazer. Expostas em suas fragilidades (e por terem sofrido o efeito de real no depoimento daquelas mulheres), as atrizes oferecem, além da própria interpretação, um depoimento. Em *Jogo de Cena* a interpretação surge, portanto, como algo a ser observado, como referente-mundo, como uma instância do real.

Também *Santiago* (2007) a voz autoral e os urdimentos do próprio

documentário precisaram ser expostos para que uma determinada realidade fosse encontrada. Como pensar esse filme sem a voz do diretor (João Moreira Salles), que se surpreendeu em seu próprio autoritarismo, negando olhos e ouvidos do seu filme ao que o seu entrevistado (simultaneamente objeto e sujeito) queria mostrar? Se João Moreira Salles não tivesse se flagrado em uma condução coercitiva da pessoa que ele se dispusera a mostrar, e se não tivesse tido a coragem de se mostrar também (expor os andaimes da obra), provavelmente os aspectos mais reveladores do filme ficariam ocultos em nome de uma objetividade (ilusória?) sob a forma de narração em *off*.

Segundo Bill Nichols (1942), desnudando o processo de produção, os documentários das últimas décadas apenas tornam explícito aquilo que já estava implícito: “os documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a realidade; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo-fabricado de significado, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas” (Apud DA-RIN, 2004, p. 170).

Se o documentário e mesmo os filmes que partem, *grosso modo*, de uma ficção tornaram-se tantas vezes autorreflexivos, expondo seus urdimentos e suas encenações para abordar o espectador, de modo a mostrar não apenas o quadro, mas também a perspectiva, os jogos de cena, e as teatralidades inerentes a esse real; se muitas formas-teatro buscam os espaços reais (abertos, públicos, fechados, intimistas) fazem uso de interpretações minimalistas, de depoimentos e memórias dos atores e se avizinha da *performance*, aproximando-se mesmo de uma não-atuação, o que resta da oposição mais ou menos fantasiosa que separava o teatro e o cinema sob o viés da realidade?

6.3 Uma síntese complexa

Além das problematizações trazidas pelo mundo das formas, as noções de tempo, de espaço, de identidade e de realidade vêm ganhando uma pluralidade de sentidos com as chamadas ciências da complexidade. No ensaio *Filosofia natural do objeto complexo*, o físico carioca Luís Alberto de Oliveira afirma que a emergência de um novo objeto na ciência estaria ligada “a renovação e substituição de uma série de noções que usávamos, na cultura da modernidade, para operar o que chamamos realidade” (2003, p.191). Dentre essas noções que teriam entrado em crise, Oliveira destaca: o tempo cronal e a ideia de indivíduo finalizado. No quesito tempo, de acordo com o autor, teria havido a substituição da noção do “tempo global, exterior, universal e único (herdada do Tempo Absoluto proposto por Newton) [...] pela de um leque de

temporalidades, uma tessitura de modos de temporalização que se imbricam uns aos outros de forma a produzir o campo de consistências que costumamos chamar de mundo” (2003, p. 192). No que se refere ao indivíduo este deixaria de ser o foco e o eixo das pesquisas, passando a ser considerado: “uma realidade relativa, uma certa fase do ser, que supõe antes dele uma outra realidade, pré-indivíduo; e que mesmo após a individuação não existe isoladamente por si só” (2003, p.193). O resultado de todos esses abalos no modo como concebemos o mundo seria que:

O que estamos acostumados a chamar realidade – o domínio dos indivíduos existentes – teria ganho espessura, a espessura de um real virtual, um substrato de potencialidades. O real atual, personificado pelos corpos substanciais estáveis, sucedendo instantaneamente ao longo de uma infundável linha cronal e representado por um espectador plenamente cognoscente, repousaria sobre esse outro real tectônico, esse oceano inferior que suportaria e daria as condições de possibilidade da própria existência: dito de outro modo, o existir se apoiaria sobre um “pré-existir” (2003, p.195, grifo do autor)

Pensar as identidades e as imagens do real na via da complexidade é pensar que muitas das formas que enxergamos bem separadas e das categorias que supomos estarem bem demarcadas se relacionam continuamente com aquilo que está fora dessa demarcação: o real manifesto está em comunicação com esse oceano que lhe nutre e pré-existe. Se o que é sólido se desmancha no ar, segundo a célebre frase de Marx, o que é impalpável também ganha concretude. A ficção, o sonho, o devaneio e as encenações nossas de cada dia são partes inalienáveis desse real, que é reconfigurado continuamente. Cada nova mídia instaura outras formas de convívio e inscreve novos desenhos nessas paisagens de realidade e de identidade e são ao mesmo tempo impulsionadoras e reflexos dos nossos imaginários do real.

Diante de todos os impactos causados pelo convívio com um ciberespaço, com suas formas de relação via *web*, pelos jogos e as realidades virtuais e com as intervenções no corpo humano (próteses, marcapassos, transplantes, plásticas que redesenham face e corpo) poderíamos perguntar se e de que modos as imagens das realidades e/ou das irrealidades podem demarcar o cinema e o teatro em territórios distintos. Desdobrando a questão, pergunto se o imbricamento entre o que se supunha separado (real/irreal) reforça a ideia da convivência entre o cinema e o teatro (tanto em suas formas híbridas quanto sob formas separadas, mas com muitos pontos de contato). Além desse contato e dessas fricções entre os dois campos serem um dado de ‘realidade’, uma constatação perante a existência de tantos híbridos, podemos também enxergar essas conjunções como produtoras de estéticas do heterogêneo, como a

dissonância aqui proposta.

Pensar as formas-cinema e as formas-teatro dentro dessas paisagens e segundo a perspectiva da complexidade é pensá-las como dois imensos oceanos de possibilidades que emergem como os materiais com os quais temos contato: espetáculos, filmes, performances, produtos híbridos, provocantes de impressões de realidade e /ou de teatralidade. Das disjunções entre o real e o teatral, ou, entre uma estética que fornece uma “impressão de realidade” (BERNADET, 1980, p.125), e outra que seria “um real empenhado em fingir o irreal” (METZ, 2010, p.27), podemos falar em características que lhes são constituintes segundo o viés da realidade? Se “a realidade total do espetáculo é mais forte no teatro que no cinema, mas a porção de realidade de que pode dispor a ficção é maior no cinema do que no teatro” (METZ, 2010, p.27) teríamos aí uma característica substantiva, que parece resistir às mutabilidades das várias formas-cinema e das diversas formas-teatro?

Parece-me que há, sim, nessa materialidade líquida dos filmes, nesse vínculo simultaneamente real e fantasiado com um caráter indicial, com sua capacidade de mostrar-representar-criar o referente-mundo/ os muitos referentes-mundos, uma característica própria ao cinema. E há nessa característica algo que confere enorme poder de persuasão a essas testemunhas-filmes: ganhem elas o nome documentário, ficção, docuficção ou nos colocando embaraçados ante a dificuldade de categorizá-los. Parece-me que há, sim, no teatro – e mesmo nos espetáculos que não interpelam diretamente o público, buscando criar uma ilusão ou impressão de realidade – um traço que o afirma a partir do encontro entre corpos mais ou menos mediados, e no qual os riscos e a afetabilidade do estar em público estão sempre presentes⁹⁶ e talvez essa realidade seja um dos maiores efeitos do teatral.

Mas, volto a repetir, não me parece pertinente tratar a questão como simples vocação ou falta de vocação para a realidade e /ou para a teatralidade. São distintos os efeitos do real e são distintos os efeitos do teatral e estes podem ser combinados em variáveis infinitas pelos processos-teatro e pelos processos-cinema, em que pesem as singularidades de cada meio. Não se trata de opor a transparência e a opacidade de uma encenação, nem de contrapor uma interpretação do cinema (minimalista) a uma interpretação de teatro (larga e explícita como máscara). Como continuar afirmando isso em meio a tantas formas que não cabem nessas demarcações?

⁹⁶ Trata-se do vínculo entre o teatral e o público discutido no capítulo anterior.

No espectro dos teatros que se criam em relação às ideias/apelos de realidade estão: os espetáculos que procuravam/procuram compor cenários como excertos do mundo no palco (reverberando o impulso historicista surgido nos fins do século XIX); as formas teatrais que buscam espaços cuja significação agrega valor de realidade à obra; os inúmeros trabalhos que trazem uma interpretação intimista ou minimalista, esfumando o caráter de artifício (teatro domiciliar⁹⁷); aqueles que utilizam histórias vividas pelos atores como eixo dramatúrgico; algumas das formas que usam o teatro para intervir na realidade (como o Teatro do Invisível⁹⁸, de Augusto Boal); ou mesmo naqueles que incorporam os procedimentos da *performance* e nos quais os *performers* não representariam personagens, mas viveriam circunstâncias efêmeras comumente sobre territórios híbridos entre os meios, numa busca por implodir as separações entre realidade e ficção. E mesmo que se argumente que a *performance* não é teatro seria difícil negar o quanto suas práticas influenciam as práticas do teatro contemporâneo.

Nos espectros dos cinemas que se compõem junto aos efeitos da teatralidade falam Méliés, Murnau, Welles, Renoir, Bergman, Resnais, Rivette, Straub-Huillet, Cukor, Yasujiro Ozu, Cassavetes, Fellini, Polanski, Rohmer, Trier, Greenway, Eisenstein, Cukor, Ettore Scola, Fassbinder, Carmelo Bene, os irmãos Taviani, Ghatak, Sacha Guitry entre tantos outros. Dentre tantas teatralidades do cinema, o teatro pode emergir como erupção de um real recalcado na interpretação, na encenação que se explicita como tal, em estruturas narrativas que lembram a construção de uma peça de teatro, em figurinos ou mesmo em posicionamentos de câmera que trabalham com profundidade de campo e planos sequências, de modo a nos lembrar, o tempo aparentemente não truçado do espetáculo.

As impressões de teatralidade e de realidade se combinam em um *continuum* complexo. Um organismo que ora vemos como um corpo bem delimitado, ora enxergamos híbrido como o centauro de Pasolini. Corpos de uma teatral realidade que me assaltam (suor e pulsação); corpos filmados de um real que se teatraliza e se projeta (imagens e sons). São múltiplos, anfíbios e dissonantes os corpos do real.

⁹⁷ No Recife essa prática ganha espaço em 2014, quando espaços como o Teatro de Quinta, da atriz Márcia Cruz, o Três de Copas (Flávia Gomes, Kellen Linck e Ricardo Maciel) e Casa Outrora (Jorge Clésio) entre outros trazem espetáculos intimistas realizados para poucos espectadores e buscando um apelo distinto do teatro institucionalizado. Os grupos Teatro de Fronteira e Hazzô também participaram ativamente desse movimento.

⁹⁸ Consiste na realização de uma cena em espaços públicos nos quais os passantes não são informados que se trata de uma encenação. Acreditando ser aquilo realidade os espectadores seriam levados a refletir sobre determinado assunto ou questão.



Figura 94 - “Talvez isso não seja uma peça. Talvez não seja um filme também. Ou talvez sejam as duas coisas ao mesmo tempo”

E se elas fossem para Moscou?, Christiane Jatahy, 2014.
Atrizes: Isabel Teixeira e Júlia Bernat

DISSONÂNCIA

Encontro de duas notas que não se enquadram na harmonia convencional. No período áureo da música tonal, esse choque, utilizado para dar sabor à música, era logo resolvido dentro das regras da harmonia. A música mais moderna, de Debussy em diante, emancipou as dissonâncias, na mesma medida em que abandonava o conceito de tonalidade, e a isso corresponde uma tolerância cada vez maior do ouvido moderno em relação ao que outros séculos consideraram “dissonante”. Nesse sentido, é melhor ver na dissonância um ponto de tensão (e portanto de dinamismo)” (ISAACS; MARTIN, 1985, p.104).

7 A DISSONÂNCIA COMO ESTÉTICA DE CONVIVÊNCIA

A dissonância fala de um encontro entre duas notas que não se casam perfeitamente entre si. Há uma aspereza, uma quase desafinação que faz estranhar o ouvido habituado a certas tonalidades/modalidades de intervalo. E essa aspereza é tanto maior quanto maior é a proximidade dos intervalos na escala. A história da música ocidental mostra momentos em que se acreditou que essa tensão devia ser rapidamente resolvida e ‘harmonizada’, mas também mostra que os efeitos de dissonância, com o passar do tempo e das mutações das formas, são incorporados ao sentido da harmonia. Aos acordes consonantes (concordantes) são acrescentados os acordes dissonantes (que fazem soar uma tensão e instauram uma espécie de instabilidade dentro do cosmos sonoro), os quais confeririam mais dinâmica à música.

Proponho interpretar o cinema e o teatro como dois imensos contingentes que eventualmente podem soar dissonantes quando apresentados em conjunção. Trazida aqui como metáfora, como imagem para interpretar a história conflituosa do teatro e do cinema em relação, essa dissonância não é um efeito que pode ser medido ou uma categoria que possa simplesmente ser aplicada a qualquer intersecção entre cinema e teatro. Assim, como a sensação sonora de dissonância varia conforme os hábitos musicais de cada cultura, de cada tempo – e mesmo de cada indivíduo –, a sensação de aspereza perante as conjunções entre cinema e teatro também será bastante variável. A pertinência e/ou impertinência de interpretar as relações entre o teatro e o cinema com base nessa metáfora precisa(m) ser avaliada(s) caso a caso.

Em que pese essa relativa imprecisão, falar em dissonância me parece útil para operar a ideia de uma convivência tensa e, por isso mesmo, produtora de movimento e potencialmente provocadora de uma reinvenção das identidades mais usuais do cinema e do teatro. A dissonância fala de uma estética do heterogêneo e também da beleza de fazer uma forma encarar outras formas, que em princípio seriam uma espécie de ruído, um desestabilizador de sua identidade (As duas cabeças de Alexandre que se fitam).

A hipótese da tensão identitária se reforçou ao longo da pesquisa. Em seus processos de construção e desconstrução o fato de cinema e teatro possuírem tantos elementos em comum – atores, encenação, texto, iluminação, música e *design* de som, cenários e locações (reais e/ou construídos) – cria uma extensa zona fronteiriça entre eles, zona esta que obviamente aumenta seus pontos de fricção. Ao mesmo tempo as materialidades do cinema e do teatro são bem distintas. O modo como cada uma dessas formas acessa seus espectadores, também.

O cinema inaugura outro modo de convívio com a imagem e o som em movimento. Sua materialidade líquida e sua capacidade plástica de mexer com as escalas das imagens, e de estar em todos os lugares (os olhos-ouvidos da câmera mostram o corpo por dentro, os corpos celestes, o fundo do oceano) lhe confere uma enorme capacidade de persuasão-absorção. Além disso, o cinema é memória. É a capacidade de contemplar ‘o passado’ – seja ele colhido ‘diretamente’ da vida ou mediado por uma encenação. Os filmes mexeram com nossas ideias de verossimilhança (BAZIN, 2005) e foram/são comemorados como instrumentos ímpares para captar o real ou causar uma impressão de realidade.

No teatro os corpos (dos atores e dos espectadores) se apresentam sólidos, territorializados (DUBATTI, 2007), ao menos no aspecto mais estável de sua identidade. Esse encontro demasiadamente humano se dá sob os riscos do tempo presente (comprimido entre o passado e o futuro), em uma afectabilidade em duas vias: da cena para o público, do público para a cena. O “apare-cer aí da coisa” (GUÉNOUN, 2003, p. 68) e sua fenomenalidade são a realidade e a identidade das formas-teatro em seu sentido mais usual. Nesse encontro estão pautadas as belezas, os incômodos e as afecções do que chamamos teatro.

Se esses são os aspectos mais estáveis das formas-cinema e das formas-teatro não podemos esquecer que mesmo esses aspectos são tensionados por formas que forçam uma espécie de torsão nessas identidades. As animações realizadas com desenhos, pinturas, bonecos e objetos (à exceção dos fotofilmes feitos com base em imagens ‘reais’) se descolam da identidade-cinema como fotografia em fluxo da realidade. O caráter de criação de mundos se exacerba e distancia esses cinemas do atributo de uma indiciabilidade mais explícita. Os filmes em *stop motion* evidenciam os hiatos presentes no fluxo (aparente) do ser cinema. O *Live Cinema* se desloca rumo às artes presenciais, aproximando o cineasta do *performer*, do VJ/DJ que manipula e modela imagens e sons ao vivo. Nessa borda da identidade-cinema o caráter de perfectibilidade conquistado pelos filmes se abre aos riscos do presente, criando outra forma de conexão com o público que se funda nesse caráter presencial. Além disso, há inúmeros outros experimentos com a imagem em movimento que nos provocam a pensar outras identidades-cinema, como as instalações audiovisuais, por exemplo.

Já o teatro é constantemente questionado com o aparecimento de novas mídias, que instauram outros modos de convívio/tecnovívio (DUBATTI, 2007). A questão aparece ao longo de toda a sua história: o teatro de sombras (espécie de híbrido com o

cinema), o teatro de objetos e o teatro de bonecos já trazem uma espécie de mediação que torna algo indireta a relação ator-plateia. Com o radioteatro essa mediação se radicaliza: o teatro se torna onda sonora, mantendo um vínculo com o espectador a partir do tempo da transmissão ao vivo e de uma referência à dramaturgia. O teleteatro e o teatro virtual constituem outras formas de tensionamento, outros modos de buscar o convívio, mantendo algo que remete às formas-teatro: o desdobramento de uma imagem presente em outro espaço, o texto, as ideias de interpretação e de encenação, etc. Notórias aqui a mediação da câmera e a influência do cinema na fruição de uma imagem que se torna líquida nas telas da TV e/ou do computador.

Não deixa de ser curioso pensar os tensionamentos que acontecem no interior mesmo (por mais problemática que seja essa separabilidade) das identidades-teatro e das identidades-cinema também pela metáfora da dissonância. Independente de as enxergamos em relação. Se pensarmos que uma única nota emite harmônicos – espectros de som que dão corpo àquela unidade – que lhes são consonantes e dissonantes, chegamos à ideia de que as identidades não são puras, mesmo quando as olhamos no interior de seu recorte. Cada indivíduo e cada forma de expressão se constituem como processos que dialogam com suas alteridades mesmas, dentro de um leque de temporalidades que poriam a existência em conexão com seu preexistir (OLIVEIRA, 2003) e com outros sistemas (LUHMANN, 2011). Os harmônicos (dissonantes e consonantes) seriam uma discordância de si mesmo, espécie de identidade fantasmática ou, em outras palavras, de uma alteridade virtual, espectral, no interior das identidades mesmas.

Entendo que o teatro e o cinema se constituíram, um em relação ao outro, como a materialização dessa alteridade. Das proximidades e distâncias – reais e/ou imaginárias entre essas formas – constrói-se essa tensão identitária, segundo a qual caminhar em direção ao outro poderia significar o perder-se. E teria sido essa tensão identitária que demandou e demanda os ritos de proteção identitária, e as operações por disjunção.

Da necessidade de se construir e de se manter como identidade, foram/são atribuídas características que seriam inerentes ao cinema ou ao teatro, algumas das quais busquei relativizar e problematizar ao longo desta tese, como a ideia de que o teatro é uma forma prioritariamente verbal em oposição ao cinema que se sonhou como escrita

da luz,⁹⁹ a imagem do teatro como lugar da perspectiva fixa em oposição ao cinema (caracterizado pela ubiquidade da câmera), a perspectiva de que o cinema está vocacionado a encontrar a realidade enquanto o teatro seria o terreno do lúdico e do teatral, e a percepção de que existe uma forma de interpretar para cinema que se opõe à forma (no singular) de interpretar para teatro. Traço a seguir uma síntese das problematizações propostas neste percurso.

Na luta pela especificidade dos meios, tão presente no modernismo, o cinema busca se afirmar como forma autônoma e passa a ver no teatro uma impureza (SONTAG, 1966), uma alteridade ameaçadora. Os antiteatralismos presentes ao longo da história e que emergiram com força no período modernista encontram no cinema um meio privilegiado para se precaver contra o teatro, contra a aura do ator (BENJAMIN, 2012), contra uma arte que não seria arte pela imperfectibilidade (CRAIG, 2012), e contra o caráter público do teatro (NIETZSCHE, 2007; FRIED, 2002). Sonhando com um reino das imagens puras, o cinema viu nos letreiros do período do cinema mudo, na interpretação dos atores (pautadas na pantomima, na farsa e pensadas para outra espacialidade), nos cenários teatrais e na perspectiva fixa, os elementos de uma indesejável teatralidade. Com o advento do cinema sonoro – que aproxima ainda mais uma expressão da outra –, a zona de tensão aumenta. O estigma do teatro filmado passa a compor uma espécie de ferida identitária na história do cinema e do teatro em relação. Na perspectiva do cinema teria sido um retrocesso ao teatral; na perspectiva do teatro, o fantasma de uma despotencialização, um preço pago na luta contra a efemeridade.

Ao mesmo tempo abalado e fascinado pela “irrupção brutal e ameaçadora de sua reprodução mecânica [...]” (GUÉNOUN, 2003, p. 67), o teatro afirma sua ‘originalidade’ (oposta ao caráter de reproduzibilidade dos filmes) na presença física do ator. Instituído-se no tempo-espço presente e partilhado com o público, algumas vertentes do teatro adquirem certa midiafobia, negando o fato de ser ele mesmo, uma mídia (PAVIS, 2010). Na procura por sua essência, impregnada por diversos desejos de revolução, o teatro vai se negar como *mímesis* do real, afirmando seu caráter de construção e de ludicidade. Também na luta por afirmar essa teatralidade o teatro se desenha como forma independente da literatura. O desejo por uma escrita da *opsis* habitou e habita também o teatro.

O teatro sempre foi imagem, como tentei demonstrar no capítulo cinco. Se há

⁹⁹ Cf. nota 61.

uma tradição do teatro ocidental que esteve centrada na palavra, inúmeras outras formas conjugaram e conjugam uma teatralidade bem distinta. A máxima “show, don’t tell”, defendida nos cursos de roteiro para cinema, já estava presente na *Arte Poética*, de Aristóteles, que defendia que a tragédia devia ‘mostrar’ homens em ação, diferente da epopeia, pautada em narrativas. Os mimos e pantomimas, o teatro medieval, o teatro épico, o teatro da crueldade, os muitos teatros do Oriente (Nô, Kabuki, Ópera de Pequim etc.), o teatro-dança, o teatro pós-dramático, entre outros, têm na visualidade uma porção fundamental de suas composições. E se pensar um cinema sem imagem pareceria absurdo vale lembrar que o verbo e a sonoridade não estiveram tão ausentes, mesmo no período do cinema mudo¹⁰⁰. Além dos mencionados letreiros (aos quais Aumont atribui uma teatralidade) havia as narrações e as trilhas sonoras produzidas ao vivo, sendo essa a origem do termo *Live cinema*.

Entendo que a ferida do teatro filmado foi aberta, não pela ausência ou presença da palavra, mas porque o cinema se reduziu, em alguns desses filmes, a registro passivo de determinadas formas das quais o próprio teatro quis se livrar (AMIARD-CHEVREL,1990). Por vezes parece que essa ferida permanece aberta, ecoando a teatralidade da perspectiva fixa, dos gestos grandiloquentes e de uma verborragia estruturante, o que acentua a desconfiança entre as formas. Assim como no auge da música tonal a dissonância precisava ser convertida em ‘harmonia’, a ideia de teatro deveria ser varrida do território cinema, para que uma desejada identidade como forma pudesse acontecer. Seria preciso que fossem realizados filmes os quais correram potencialmente vários dos riscos de ser teatro filmado, como o *MacBeth* de Welles e o *Hamlet* de Olivier, mas que não se reduziram a ele, para que se vislumbraassem outras perspectivas. Atualmente, os chamados filmes de teatro incorporam a necessidade de traduzir o material teatro em seu encontro com o filme. O cinema não se encolhe para ser mero registro. Criando livremente a partir do teatro, ele daria testemunho de um outro encontro. De acordo com Beatrice Picon-Vallin:

Quando ele se torna uma obra e não é apenas um trabalho de documentação, o filme de teatro é um filme, sem dúvida, mas dá testemunho – por intermédio dos atores – das duas artes: de seu

¹⁰⁰ No capítulo que discute a associação do verbo ao teatral tentei abordar de modo menos disjuntivo a própria separação entre imagem e palavra. Mesmo que esteja ausente enquanto manifestação em uma determinada forma, a palavra é uma dimensão do humano, como afirmou Stella Telles (2015), ao que poderíamos acrescentar que a imagem também. Mesmo em uma pintura seria difícil pensar a ausência absoluta dessa dimensão verbal assim como é difícil pensar a ausência das imagens na literatura ou na música, por exemplo. Potencialmente ou virtualmente o verbo e a palavra provavelmente habitam todas as formas.

encontro, não de sua fusão (2008, p.162).

Os filmes de teatro dificilmente estariam dentro da harmonia convencional dos filmes e/ou espetáculos. Parecem trazer uma potência dissonante por ser o encontro entre cinema e teatro, justamente ali onde o teatro é mais ele mesmo: durante sua *performance* perante um público. A memória do teatro filmado é mais direta. Vai depender da habilidade dessa criação fílmica, a transformação de um possível ruído em dissonância. De qualquer modo, os casos de intercâmbio são cada vez mais numerosos. O desejo de documentar o teatro passa a ser um interesse mútuo. No Brasil cineastas como Evaldo Mocarzel (*BR-3*, 2006), Tadeu Jungle (*Cacilda!, Evoé – o retrato de um antropófago*, em codireção com Elaine César), entre outros teriam voltado seu interesse para essa forma, na qual Peter Brook é uma referência (*Marat/Sade*, 1967; *Rei Lear*, 1971; *Mahabharatta*, 1989).

Do mesmo modo como tentei desconstruir a imagem do teatro como expressão fundada no verbo posta em oposição ao cinema como reino das imagens – pautada na polarização entre palavra e imagem –, tentei demonstrar que a imagem do teatro como lugar da perspectiva fixa também deveria ser relativizada. Como forma pautada nos corpos sólidos e no presente compartilhado com a plateia, parece óbvio que essa mobilidade do teatro será bastante reduzida em relação aos filmes. Mas a questão está longe de se reduzir à perspectiva fixa. Em primeiro lugar porque, perante a boca de cena, o espaço aberto do palco (mesmo que estejamos falando da caixa cênica italiana) permite ao espectador conduzir o seu olhar para este ou aquele detalhe, mesmo que o olho-câmera não tenha, em princípio, a possibilidade de se aproximar e aumentar ou diminuir o objeto enquadrado. Por isso quando se fala, no cinema, em produzir maior atividade no espectador, os cineastas usarão a profundidade de campo – oferecendo uma abertura na perspectiva do que é visto. Em segundo lugar, como discutido anteriormente, seria temerário reduzir as formas-teatro aos espetáculos que ocorrem dentro do palco italiano. Dei inúmeros exemplos de formas como os mistérios medievais, alguns espetáculos feitos na rua, espetáculos que propõem um percurso do espectador por espaços distintos, e muitas das formas do teatro contemporâneo (influenciadas pelo cinema) que utilizam espaços abertos, espaços públicos, o interior de casas e apartamentos, em um sem número de espacialidades diferentes.

No cinema Yasujiro Ozu, Agnès Varda, Manoel de Oliveira, Béla Tarr, Hou Hsiao-Hsien, Abbas Kiarostami, entre tantos outros, por vezes usarão uma câmera quase fixa que se demora em alguns planos, realizando movimentos mínimos e/ou bastante

lentos. Não diria que o procedimento em si mesmo pode aludir a uma ideia de teatro. Mais uma vez seria necessária uma análise caso a caso. A questão é pensar que a ubiquidade da câmera pode incluir também sua quase fixidez. Os cineastas nos convidam a permanecer mais tempo em uma porção de imagens e de sons, como a propor uma temporalidade diferente do frenesi de imagens e sons com os quais somos bombardeados no dia a dia. É óbvio que o uso frequente dos planos fixos não anula a perspectiva do cinema como movimento, mas, talvez, simplesmente a tensione.

Tais exemplos nos lembram de que determinadas características usualmente atribuídas ao teatro e/ou ao cinema não podem ser confundidas como qualidades inerentes e definidoras dessas formas, mas simplesmente como elementos que podem ou não fazer parte das mesmas. O teatro se move além da perspectiva fixa e o cinema pode se demorar bastante em uma. Não se tratam de aspectos substantivos, segundo a nomenclatura proposta nesta tese, mas de atributos que podem ou não fazer parte dessas formas.

Por fim, a ideia de que o cinema seria um meio vocacionado a encontrar a realidade ou “às vezes o real” (AUMONT, 2012), enquanto o teatro seria um meio marcado pela teatralidade e pelas estilizações do gesto, é discutida.

Segundo Jacques Aumont, a ideia do encontro entre o cinema e o real teria nascido “[...] *grosso modo*, depois da segunda guerra mundial, na crítica europeia e, sobretudo, francesa” (2012, p.13), estando essa ideia “no coração de uma estética do cinema – uma estética particular, mas que teve um impacto enorme” (AUMONT, 2012, p.13). Se essa perspectiva tem forte impacto sobre o cinema e se muitas formas-teatro buscaram sua essência em uma teatralidade distinta da representação direta do real, não é difícil imaginar que isso pôs as duas formas em dois *fronts*. Some-se a isso o fato de que a espacialidade da maioria das casas de espetáculo, das ruas e o contexto dos cabarés – por muito tempo locais onde se concentravam as apresentações teatrais – impunham uma gestualidade larga e fica fácil entender o porquê de tanto se falar em uma interpretação teatral, que seria oposta à interpretação do cinema.

Por isso o ator, o corpo anfíbio entre os meios, será um dos pontos mais dissonantes na história da relação entre cinema e teatro. Na ânsia por encontrar certa imagem de realidade e de se proteger contra um indesejável teatro o cinematógrafo muitas vezes verá o ator com desconfiança a ponto de, segundo Jacqueline Nacache, ter-se acreditado que ele não é da conta do cinema (2005). No livro *O ator de cinema* – a pesquisa mais sólida que encontrei sobre o assunto –, Nacache discute como o ator foi

visto no meio como “empecilho” e afirma que um dos grandes fantasmas do cinema seria “fazer representar, não os atores, mas as pessoas; povoar o filme não com corpos de empréstimo, mas com corpos verdadeiros, jazida de vida sob controle da arte” (2005, p. 122).

Mas como realizar esses cinemas do real com atores profissionais, cujos corpos foram vistos tantas vezes como uma espécie de encarnação da teatralidade? O desejo por colher fatias de realidade demanda dos cineastas a busca por ideias de interpretação que pareçam distintas das imagens do teatral. Lev Kulechov (1899-1970) defende a ideia de um ator-modelo, cujas expressões se tornam significantes, sobretudo, dentro do contexto em que se apresentam.¹⁰¹ Bresson vai retomar esse termo, argumentando que a menor expressão induzida pelo ator, quando aumentada pela lupa do cinematógrafo, evocaria os excessos do Kabuki (1975, p.23). Também é de Bresson a frase que afirma que “um ator está no cinematógrafo como em um país estrangeiro: não fala a língua” (1975, P.12). Hithcock tornou famosa a frase “todos os atores deveriam ser tratados como gado” (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p.140) e, retomando as ideias de Kulechov, ele argumenta que “o ator não deve fazer nada em um filme [...]. Deve ter uma atitude calma e natural – o que, aliás, não é tão simples assim – e deve aceitar ser utilizado e soberanamente integrado no filme pelo diretor e pela câmera” (Hithcock Apud AUMONT, 2004, p. 126).

Eisenstein afirma que o auge da verdade, no palco, “aparece gritante na tela como caretas epiléticas, ou o tipo mais inacreditável de atuação exagerada” (2012, p. 173), defendendo que, mesmo os maiores mestres do palco transformassem essa teatralidade em “uma vitalidade genuína na tela” (2012, p. 173). Para Antonioni “o ator de cinema não precisa compreender, mas simplesmente ser” (1961, s/p)¹⁰². O cineasta defende que o diretor deve revelar o mínimo de suas intenções, pois “o ator é uma espécie de Cavalo de Tróia na cidadela do diretor” (1961, s/p). Antonioni argumenta que o ator de cinema não deveria usar a inteligência, mas a imaginação e a intuição, e conclui suas reflexões com o seguinte trecho:

¹⁰¹ As experiências em que o cineasta filma o rosto de um ator (que deveria ser “o mais inexpressivo possível” (AUMONT, 2012, p. 93), alternando-o com planos que mostram: uma comida, uma criança e um corpo de mulher, levariam o público a ver na mesma expressão: fome, ternura e desejo, conforme a associação entre os planos. A experiência ficou conhecida como Efeito Kulechov.

¹⁰² O texto *Reflexões sobre o ator de cinema* foi publicado originalmente na revista *Film Culture*, nº 22-23, verão de 1961. Tradução de Rodrigo de Oliveira. O meu acesso foi por meio do site <http://www.contracampo.com.br/88/artantonionireflexoes.htm>, que não apresenta numeração de páginas.

Eu me pergunto se existe realmente um grande ator de cinema. O ator que pensa demais é levado pela ambição de ser grande. É um obstáculo terrível, que o faz correr o risco de eliminar grande parte da verdade de sua atuação.

Eu não preciso pensar que tenho duas pernas. Eu as tenho. Se o ator busca compreender, ele pensa. Se ele pensa, encontrará dificuldade em ser humilde, e a humildade constitui o melhor ponto de partida para a conquista da verdade.

Ocasionalmente, um ator é inteligente o bastante para superar suas limitações naturais e encontrar o caminho apropriado para si mesmo – isto é, ele usa sua inteligência inata para aplicar o método que acabei de descrever.

Quando isso acontece, o ator tem as mesmas qualidades de um diretor (1961, s/p).

A perspectiva de Antonioni, muito embora se dirija especificamente ao ator de cinema, remete à ideia de que a desconfiança a respeito do ator – mesmo que tenha chegado a momentos extremos no cinema – atravessa os meios. Essa desconfiança catalisa a precaução contra o fingidor, uma suspeita contra o corpo que se exhibe (o cabotino), uma precaução contra aquele que me olha de volta (no caso do teatro) e, sobretudo, o embate entre as ideias e as formas. O ator é o corpo sólido sobre o qual alguém (diretor, autor) pretende realizar uma ideia. E se esse corpo não for plástico o suficiente, ou verdadeiro o bastante, de acordo com certo ideal, ele se torna um entrave. Esse embate se materializa frequentemente no jogo de forças entre atores e diretores mesmo no teatro. Lembro a perspectiva de Gordon Craig¹⁰³ de que apenas quando se convertesse em uma marionete passível de ser completamente conduzida pelo diretor, o ator seria de fato um artista. Também não deixa de ser curioso que Craig tenha revisto sua afirmativa ao se deparar com as formas do teatro hindu (codificadas no livro *Natya Sastra*) na qual os atores dominam milimetricamente cada parte do corpo. E quando o diretor Antunes Filho afirma preferir os atores iniciantes para compor o elenco do seu Centro de Pesquisa Teatral não estaríamos falando do desejo de compor uma forma sobre um território ‘virgem’ e mais maleável? Antunes rejeita a teatralidade que seria prévia àquela teatralidade que ele quer construir. O conflito é entre ideia e forma, entre diretor e ator. Não é à toa que Antonioni destaca o ator inteligente o bastante para atingir a verdade (no modo como ele a descreve) como tendo as mesmas qualidades de um diretor.

O desejo de encontrar a realidade e de escapar da teatralidade fará o cinema por vezes recorrer a atores não profissionais (uma matéria mais dócil para ser esculpida?),

¹⁰³ Conforme discutido no capítulo três, p. 36-37.

categoria que pode ser subdividida, segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT; MARIE, 2012, p.24), em outras subcategorias: a do ator amador (usada por Jacques Rozier e Eric Rohmer), a daquele “que desempenha seu próprio papel (as “pessoas reais”, utilizadas por Godard [...])”, ou as personagens do cinema direto como os pescadores de Saint-laurent em *Pour la suite du monde*, de Pierre Perrault). Dos Lumière, passando pelos filmes documentários, pelo neorrealismo italiano, pelos atores-modelo, até hoje, o uso dos ‘não atores’ reflete a busca pelo real ou simplesmente pelos efeitos de real. No Brasil, a preparadora de elenco Fátima Toledo defende que o ator não finja ser uma personagem, mas que viva as emoções demandadas diante da câmera. Toledo trabalhou em filmes que se tornaram marco no uso de atores não profissionais¹⁰⁴: *Pixote – a lei do mais fraco* (BABENCO, 1980), *Cidade de Deus* (MEIRELLES, 2002), *Mutum* (KOGUT, 2007).

Também o desejo de encontrar a verdade impulsiona nos cineastas e diretores a ideia de surpreender o ator para obter um resultado fundado em um sentimento ‘real’. A técnica pode levar a circunstâncias bastante delicadas, despertando um debate ético (até onde se deve ir para se captar a realidade?) que não tem como caber aqui¹⁰⁵. Em todo caso, quando recorre aos atores profissionais o minimalismo seria o tom da interpretação capaz de produzir os efeitos de real desejados. Ele teria como objetivo causar a impressão de que os atores são pessoas que estão simplesmente ali. Como o barômetro de Flaubert, eles não pretenderiam significar. O efeito câmera, que também poderíamos chamar de efeito palco e mesmo do efeito ‘alguém me olha’ seria indiferente aos atores versados na arte do minimalismo. Por isso, os cursos de interpretação para cinema se multiplicam, visando à demanda de atores ansiosos por uma oportunidade na ‘grande tela’.

Recentemente, uma matéria no jornal Diário de Pernambuco discutiu uma falta de diálogo entre o teatro e o cinema na cidade, mostrando como os antagonismos e

¹⁰⁴ *Pixote* e *Cidade de Deus* tiveram desdobramentos bem diferentes. Fátima Toledo narra a tentativa de Fernando Ramos, que interpretara o Pixote de continuar a atuar. O menino chegou a participar de uma novela, mas contava ser perseguido pela imagem de bandido, na rua e na emissora de televisão (CARDOSO, 2014). Já o elenco de *Cidade de Deus*, do qual boa parte vinha de favelas do Rio de Janeiro, acabou tendo melhor sorte. Os atores Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Darlan Cunha, Leandro Firmino, entre outros, fizeram vários trabalhos na TV, após o lançamento do filme.

¹⁰⁵ Cito como exemplo desse campo conflituoso a polêmica cena de *O último tango em Paris* (BERTOLUCCI, 1972) na qual o personagem de Marlon Brando usa manteiga durante relação sexual com a personagem de Maria Schneider. A atriz afirma que se sentiu humilhada e “um pouco violada” porque não sabia do uso da manteiga. Bertolucci diz: “Não contei (a Schneider) o que ia acontecer porque queria que a sua reação fosse a de uma garota, não a de uma atriz”, o diretor diz que se sentiu mal em relação à atriz, embora não se arrependa de ter feito a cena (‘O Último Tango em Paris’ e outras 6 polêmicas cenas de sexo no cinema, 07 dez. 2016).

desconfianças parecem atuais. A queixa partia, sobretudo, de atores que reclamam da falta de oportunidade nos filmes locais. A jornalista Isabelle Barros escreve que:

[...] O teatro e o cinema, em Pernambuco, parecem estar em dois mundos diferentes, com uma barreira invisível que impacta diretamente no que se vê nas telas. De um lado, estão atores locais que se queixam de não conseguir espaço em produções do audiovisual pernambucano [...] e, de outro, estão diretores que não assistem os espetáculos locais em cartaz, e preferem trabalhar com rostos já testados em outros filmes (BARROS, 2017, s/p).

Na mesma matéria, o ator Samuel Santos afirma que alguns diretores apontam no exagero de linguagem dos atores de teatro uma possível dificuldade. Já o produtor Marcos Castro fala que por vezes há também preconceito dos atores contra o cinema e a TV (BARROS, 2017). Ainda soam ruidosos entre si os processos que chamamos teatro e os processos que chamamos cinema. A questão também precisaria de um aprofundamento bem mais consequente, mas por ora, limito-me a discutir alguns pontos.

Em primeiro lugar, se o cinema alterou nossa percepção de verossimilhança (BAZIN, 2014, p. 196-197), o teatro não fica impune a esse impacto. Em suas muitas reconfigurações, inclusive no que concerne à espacialidade, não é raro ver espetáculos que recorrem às formas minimalistas de interpretação. O teatro, como todas as formas de expressão, também se comoveu com o desejo de real, talvez na mesma medida em que o problematizou. A emergência da *performance* vai explorar a ideia de experiências reais, compartilhadas entre o performer e seu espectador (noção que também fica problematizada já que esse espectador muitas vezes é convocado a tomar parte em algumas ações). Procurando-o no texto, em cenários que deveriam representar lugares reais, em cenários construídos pela vida mesma (não montados especificamente para uma produção), na interpretação dos atores e em cada um de seus elementos, o teatro buscou o real. Falando especificamente da interpretação no teatro, parece-me que seu espectro é grande demais. O minimalismo, longe de ser excluído desse espectro, é constantemente explorado em espaços pequenos e intimistas.

Tampouco me parece possível reduzir a interpretação no cinema à faixa de frequência do minimalismo. Orson Welles, Glauber Rocha, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Peter Greenway, algumas personagens de Sokúrov (como o Mefistófeles, de *Fausto*, ou o homem de preto, de *Arca russa*), dentre tantos outros, exaltam, de distintos modos, o caráter construído na interpretação de seus atores. Se as separabilidades mesmas entre o que é real e o que é ficção, entre o que é o mundo

manifesto e o que é o mundo virtual/subjetivo, tornaram-se problemáticas e se os próprios documentários passam a explorar isso – discutindo as camadas de encenação de que a vida mesma se compõe –, como sustentar a univocidade de uma interpretação para cinema? Para denunciar a máscara que se faz passar por semblante (ou a nudez da máscara, segundo BADIOU, 2017) e para discutir o quanto a vida não se dissocia do efeito câmera-palco-olhar do outro, o cinema e o teatro recorrem aos efeitos do teatral, não mais como um efeito oposto, mas como algo que nos fala de realidades subterrâneas, recalçadas, dos harmônicos e dos espectros consonantes e dissonantes que compõem essas realidades.

O real atual se relaciona e se constitui a partir do real virtual, segundo as ciências da complexidade (OLIVEIRA, 2003). As faces do real se tornam múltiplas, pertencentes a várias temporalidades e presentes nos distintos estados da matéria. Entendo que os efeitos do real e do teatral são distintos no teatro e no cinema a partir dos modos que suas materialidades acessam seus espectadores, mas isso não causa uma oposição, a meu ver, mas apenas uma singularidade. No teatro a realidade do espetáculo seria mais sólida, enquanto no cinema os materiais fílmicos favoreceriam a realidade da ficção (METZ, 2010) que eu traduziria como a realidade do filme. Essas materialidades apelam aos espectadores de modos distintos porque distintas são suas texturas e suas afecções. A exceção dessa constituição e dessas materialidades dos dois meios, boa parte dos elementos que lhes são atribuídos me parecem ser aspectos adjetivos. Podem ou não compor as formas-cinema e as formas-teatro, não sendo necessariamente inerentes a cada uma.

No entanto, se um filme ou espetáculo usa ou não determinados elementos que fazem parte de um imaginário do que é ou deixa de ser cinema e teatro, em algumas composições isso pode causar efeitos de dissonância. Seria o caso de alguns filmes de Peter Greenway que apresentam interpretações que seriam consideradas teatrais pelo próprio teatro e que, ao se deslocar daquilo que comumente vemos como interpretação para cinema, cria um estranhamento/movimento naquela forma. De forma semelhante, o uso de uma espacialidade fechada e claramente construída nos filmes de Lars Von Trier, de Brook, de Resnais, de Syberberg, entre outros, pode causar a sensação de dissonância. Os figurinos, as caracterizações e boa parte das interpretações dos filmes de Fellini, o teatro tomado como espaço que intensifica os conflitos da vida (Cassavetes, em *Opening Nigh*, 1977) e que encena aspectos da história (ANGELOPOULOS, em *A viagem dos comediantes*, 1975 e SOKÚROV, em *Arca russa*, 2002) entre tantas outras

formas de aludir ao teatro, pode causar sensação de dissonância no interior da identidade dos filmes. O uso desses elementos associados ao teatro, não significam, porém, submissão ou esmaecimento da identidade cinema. Antes, talvez sejam testemunhos de sua maturidade, como afirma Bazin (2005) a respeito dos usos bem sucedidos do teatro em alguns filmes. O elemento-teatro serve ao cinema como alteridade dissonante, como metáfora das encenações da vida, como alusão a outra matéria-forma.

De modo análogo o cinema e as ideias de cinema adentraram o teatro, causando em suas identidades significativas torsões. Fascinado pelas imagens audiovisuais, o teatro testa seus limites como arte presencial, trazendo as projeções de filmes, as alusões ao cinema e, em alguns casos mais radicais, até a substituição do ator por sua presença mediada. Em 1955 Jacques Polieri dirige *Uma voz sem ninguém*, de Jean Tardieu, na qual o público é apresentado às vozes gravadas desses atores e também a jogos de sombras e de luzes (PICON-VALLIN, 2008). Em 1956, em *La sonate et le trois monsieurs*, também de Tardieu, Polieri trabalha com o cineasta americano Hy Hirsch, usando efeitos de anamorfose para filmar os atores, os quais são postos em dessincronia com seus duplos filmados (PICON-VALLIN, 2008). Imagino o estranhamento (um efeito de dissonância?) causado nesses espetáculos a partir do momento que eles problematizam a presença do elemento usualmente tido como estruturador das identidades-teatro: o ator.

Seriam inúmeros os exemplos de duplicação e de casos em que o cinema surge como materialidade, como elemento de culto, ou mesmo como instrumento, para questionar o estatuto do ator. Os casos de hibridação também são muitos. Citei no trabalho as experiências de Christiane Jatahy, de Enrique Diaz, do Teatro Oficina, dos Dezequilibrados, entre outros. O cinema também marca presença, no teatro, na profusão de espetáculos que se auto intitulam documentários.

Pronunciando os ritos da pureza e/ou da hibridação, as trocas entre cinema e teatro sempre existiram, mesmo que, por vezes, os ritos de pureza tenham recalcado essa relação. De acordo com Beatrice Picon-Vallin:

Os empréstimos e, sobretudo, as trocas, as interações entre as duas artes são infinitamente numerosos, ricos, às vezes evidentes, frequentemente subterrâneos, discretos. O teatro evoluiu ao mesmo tempo que o cinema se desenvolvia, movimentando-se com ele, abrindo-se a algumas de suas propostas ou resistindo a elas; por seu lado, cineastas como Losey e Visconti se interessavam de perto pelas experiências que tinham abalado a cena mundial, outros se inspiravam nas práticas teatrais que lhes eram

mais próximas no tempo e no espaço", Tais interações - que dizem respeito a todos os campos, tanto artísticos (encenação, atuação, escrita, cenografia) quanto técnicos (luz, som) e que se modificam conforme as épocas - constituem para os historiadores das duas artes um vasto campo que, por conta do antagonismo acima evocado, permaneceu praticamente inexplorado (PICON-VALLIN, 2008, p. 152-153).

Entendo que os ritos de pureza identitária por muitas vezes desenharam, e desenham ainda, abismos entre o teatro e o cinema de modo a fazer com que um desenhem o outro como seu inverso. Uma antiteatralidade presente no cinema e também no teatro (PÜCHNER, 2002) levou a rejeição de certas ideias de teatralidade, impondo a busca por novas formas de interpretação, de escrita, de encenação etc. No entanto, como tentei demonstrar ao longo desta tese, boa parte dos antagonismos descritos entre teatro e cinema vêm, ao que me parece, da tensão oriunda dessa proximidade, dessa 'Faixa de Gaza' identitária. Essas tensões desenhadoras de abismos fazem, como na vida, com que criemos 'muros de proteção', na ilusão de deixar o ruído fora da harmonia de uma identidade ou de um país.

Grandes filmes e espetáculos de teatro foram feitos sob o signo da pureza, da hibridação ou à revelia deles. Efeitos potentes de real, de teatral e de outras potências não categorizadas aqui foram realizados com 'não atores', com atores profissionais, com pessoas que simplesmente fizeram parte em algum momento de um filme ou de uma peça. Não pauto esta argumentação simplesmente em um critério de grandeza. A incorporação da dissonância é proposta aqui como defesa de uma estética do heterogêneo. Fazer o cinema e o teatro soarem juntos não implica a certeza de realizar grandes filmes ou espetáculos. Tampouco representa o arrefecimento de uma identidade em prol da outra, mas simplesmente fazer soar uma tensão, instaurando um movimento que torce as identidades mais estáveis e incorpora o diferente, o heterogêneo e o dissenso, não sob o signo da rivalidade, mas da singularidade.

A rigor esta não seria uma conclusão. Ao menos não uma conclusão para afirmar a dissonância como algo bem demarcado, que encontraremos nessas ou naquelas condições. Esta é uma proposta de convívio porque defende que as identidades bem demarcadas, as essências que o modernismo buscou para cada meio, a separação entre o verbo e a imagem, a cerca entre realidade e ficção e entre realidade e teatralidade são vistas também em suas conectividades. Não proponho uma indistinção: o cinema e o teatro me parecem meios indiscutivelmente diversos, mas também possuem inúmeros pontos de contato; comungam de várias ideias de arte que se manifestaram em

diferentes meios e podem mesmo ser aliados contra as estéticas da eugenia, da homogeneização e da pureza.

A ideia da dissonância me pareceu pertinente para pensar o teatro e o cinema em relação, porque ao invés de vê-los como as duas cabeças de um Alexandre que não deveriam coexistir, segundo pensamento do jovem Eisenstein, essa coexistência, esse soar junto é capaz de gerar uma outra forma de potência. O dinamismo e a tensão presentes na metáfora da dissonância não se afinam com as formas homogêneas ou com aquelas às quais já estamos muito habituados. O teatro e o cinema poderiam significar, um para o outro, o grão da voz que resiste às notas de uma identidade sintética. Um movimento em direção à alteridade. Estética e ética da convivência.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

ABREU, Nilo Guitry. *O teatro de sombras: a arte milenar do Oriente*. Disponível em: <<http://tempoperpetuo.blogspot.com.br/2014/03/teatro-da-sombras-criatividade-mil.html>>. Acesso em 25 de mar. 2017.

ÁDAMS, Marcelo. *EISENSTEIN: Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade*. Cena em movimento, n.4, UFRGS. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cenamov_.

AMENGUAL, Barthélemy. *Théâtre et cinema, Clefs pour le cinema*. Paris, Seghers, 1971, p. 119-134.

AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Frères Ennemis ou Faux Frères? (Théâtre et Cinéma Avant Le Parlant)*. In: *Théâtre et cinema anées vingt*. Tome I. Équipe “Théâtre moderne” de L’UPR 12 DU C.N.R.S. Responsable: Claudine Amiard-Chevrel. France, 1990.

ANTONIONI, Michelangelo. *Reflexões sobre o ator de cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/88/artantonionireflexoes.htm>>. Acesso em 08 de ago. 2017.

ARISTARCO, Guido. *História da teoria do cinema*, v. 1. Lisboa: Arcádia, 1961.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro, Ediouro.

_____. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. Vol. II. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad LTDA, 1983.

_____. *Linguagem e vida*. São Paulo, Perspectiva, 2014.

ASLAM, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, edição especial para as Livrarias Saraiva do Brasil, 1ª ed., 2011.

_____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo, Cosac & Naif, 2004.

_____. *Que reste-t-il du cinema? / Permanências*. Paris : J. VRIN, 2012. Tradução: Douglas Deó.

_____. *As teorias dos cineastas*. Campinas-SP, Editora Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 5ª ed.

Campinas-SP: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Coleção Filó.

BARROS, Isabelle. Atores pernambucanos questionam suposta falta de papeis de destaque em filmes locais. *Diário de Pernambuco*: caderno Viver, Recife, 07 de mai. 2017. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/05/07/internas_viver,702605/atores-pernambucanos-questionam-suposta-falta-de-papeis-de-destaque-em.shtml>. Acesso em: 20 de jun. 2017.

BARTHES, Roland. *Lo Obvio Y Lo obtuso*. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0BzH20_Ds87woY3ZwRHlJRjI1OG8/edit?pli=1>. Acesso em: 02 de jul. 2014.

BARTHES, Roland; GENETTE, Gérard; KRISTEVA, Júlia; TODOROV, Tzevedan; BREMOND, Claude. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. O efeito de real. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1972.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: ANTROPOS, 1991.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

BBC Brasil. 'O último tango em Paris' e outras 6 polêmicas cenas de sexo no cinema. 07/12/2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/internacional-38234372>>. Acesso em: 16 de mar. 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. 1955. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/07/04/a-obra-de-arte-na-era-da-sua-reprodutibilidade-tecnica-walter-benjamin/>>. Acesso em: 15 de ago. 2014

BENNET, Henry. Dionísio contra o pessimismo romântico. In: FEITOSA, Charles; CASANOVA, Marco Antonio; BARRENECHEA, Miguel Angel; DIAS, Rosa (Orgs.). *Assim falou Nietzsche III: para uma filosofia do futuro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

BERNADET, Jean Claude. *O que é o cinema?* Coleção Primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

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

- BIRD, Robert. Meio e intimidade. In: SAVINO, Fábio; FRANÇA, Pedro (Org.). *Alexander Sokúrov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper Produções, 2013.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- CALVINO, Ítalo. *O cavaleiro inexistente*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1970.
- CAMPOS, Augusto. *Linguaviagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CARDOSO, Maurício. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: Editora Liber Ars, 2014.
- CARREIRO, Rodrigo. A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror. *Significação: Revista de Cultura audiovisual*, São Paulo, v.40, n. 40, p. 224-244, 2013.
- CARVALHO, Edgar de Assis; MENDONÇA, Terezinha (Orgs.). *Ensaio de complexidade 2*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- CESARE, Dinah. Um visual de temporalidades: Influências do cinema e das proposições temporais das imagens no teatro contemporâneo. *Filme Cultura*, n.56, p. 36-40, jun. 2012.
- CHABROL, Marguerite; KARSENTI, Tiphaine (Orgs.). *Théâtre et cinema: Le croisement des imaginaires*. Rennes, França: Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- CHOMSKY, Noam. *Novos horizontes no estudo da linguagem e da mente*. São Paulo, Editora UNESP, 2005.
- CINEMA UOL. Festival de Veneza terá abertura com dois filmes "perdidos" de Orson Welles. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/08/07/festival-de-veneza-tera-abertura-com-dois-filmes-perdidos-de-orson-welles.htm?cmpi>>. Acesso em: 05 de jan. 2017.
- CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. *Sala Preta*. São Paulo, v. 12, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57551/60596>>. Acesso em: 15 abr. 2015.
- DA-RIN, Silvio. *O espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagen-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora34, 1998.

_____. *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. O que torna o tempo legível é a imagem: entrevista. [2010]. Lisboa: *Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*, n. 1. Entrevista concedida a Susana Nascimento Duarte e Maria Irene Aparício.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I: convívio, experiência, subjetividade*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. Conexões: Entrevista com Jorge Dubatti: entrevista. [2011]. Porto Alegre: *Revista Cena*, n.10. entrevista concedida a Renato Mendonça. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/issue/view/1480/showToc>>. Acesso em: 11 de mar. 2017.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Érico. *Fotofilmes: ou o paradoxo das imagens estáticas em movimento*. 2015. Disponível em: <<https://medium.com/paraty-em-foco/fotofilmes-4ad21a3dcb27>>. Acesso em: 04 de abr. 2017.

EVREINOV, Nicolai. *El teatro y la vida*. Buenos Aires: Leviatã: s/d.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Teleteatro: fenômeno singular da televisão brasileira. In: Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional – UNESCO – Cátedra Unesco 10 anos, 2006, São Bernardo do Campo. Anais... São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-_CELACOM-_02-_Teleteatro-_Maria_Cristina.pdf>. Acesso em: 15 de mar. 2017.

FELDMANN, Ilana. O apelo realista. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.36, p. 61-68, ago de 2008.

FELLINI, Federico. *Revista L'arc*, n.45, 1971. Disponível em: <<https://www.pensador.com/frase/NzY1MQ/>>. Acesso: 15 de jul. 2017.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva,

2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.

FILMREFERENCE. *Silent-Cinema-1895-1929*. Enciclopédia Filmreference online. Disponível em: <<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/France-SILENT-CINEMA-1895-1929.html>>. Acesso em: 25 de mar.2014.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

FRANCO, Marcella. *Bia Lessa relê Ibsen em “filme-peça” “Casa de Boneca”*. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de abr. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23429.sht>>. Acesso em: 18 de mar. 2017.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, Rio de Janeiro, pp. 130-147, 2002.

GODARD, Jean-Luc. *Godard por Godard*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1985.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: Uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUSKIN, Harold. *Como parar de atuar*. São Paulo, Perspectiva, 2014.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

JATAHY, Christiane. *Christiane Jatahy estreia adaptação de ‘A Regra do jogo’ em Paris: Entrevista*. [03 de fev. 2017]. Rio de Janeiro: O Globo. Entrevista concedida a Luiz Felipe Reis. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/christiane-jatahy-estreia-adaptacao-de-regra-do-jogo-em-paris-20865774>>. Acesso em: 19 de jun. 2017.

JEISON, Renata. Teatro virtual: entrevista. [17 de jun. 2009]. *Revista TPM*, versão online. Entrevista concedida a Flora Paul. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/teatro-virtual>>. Acesso em 15 de mar. 2017.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

LUHMANN, Niklas. *Introdução à teoria dos sistemas*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

MACHADO, Alvaro. *Alexandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus Ed, , 2011.

_____. Cinema e arte contemporânea. *Z Cultural*: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Artigo especial publicado no site da revista, s/d. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-e-arte-contemporanea-de-arlindo-machado/>>. Acesso em 13 de abr. 2017.

MAKELA, Mia. The Practice Of Live Cinema. *Media Space Journal*, 2008. Disponível em: <http://miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf>. Acesso em: 01 de jul. 2017.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivros, 2005.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. *Théâtre et cinema dans l'œuvre de Luis Buñuel*: D' "Hamlet" à L' Age d'or. In: *Théâtre et cinema années vingt*, Tome II. França: L' Age D'Homme, 1990.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v.13, n. 23, p. 23-34, jul.-dez. 2011.

MORIN, Edgard. *O cinema ou O homem imaginário*: Ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. Complexidade e liberdade. *Associação Palas Athena*, São Paulo, n. 67, p. 12-19, 1998. Disponível em: <<https://eleuterioprado.files.wordpress.com/2010/07/baixar-aula-1.pdf>>. Acesso em 06 de mai. 2015.

NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*: Um livro para espíritos livres. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

_____. *O caso Wagner*: Um problema para músicos. Trad. Notas e Posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Nietzsche contra Wagner*: O dossiê de um psicólogo. Trad. Notas e Posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

OI FUTURO. *VI Mostra de Live Cinema*. 2013. Disponível em: <<http://www.oifuturo.org.br/evento/vi-mostra-live-cinema/>>. Acesso em: 29 de abr.

2017.

OLIVEIRA, Luiz Alberto de. Filosofia natural do objeto complexo. In: ASSIS CARVALHO, Edgard de; MENDONÇA, Terezinha (Orgs), *Ensaio de Complexidade* 2. Porto Alegre: Sulina, 2003.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. Como encarnar demônios. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 44-61, 2013.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

PARDO, Ana Lúcia (Org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PHILA7-GAG. *Texto de apresentação do canal*. s/d. Disponível em: <<https://vimeo.com/user5016102/about>>. Acesso em 17 de mai. 2017.

PICON-VALLIN, Béatrice. Le cinema, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien? In: *Théâtre et cinéma années vingt*, Tome II. França: L'Age D'Homme, 1990.

_____. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, Nenhum e Cem mil*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.

BRUSCKY, Paulo. Protetor para Identidade. In: Itaú Cultural. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33595/protetor-para-identidade>>. Acesso em: 06 de Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PÜCHNER, Martin. *Stage fright: Modernism, Anti-theatricality and Drama*. Baltimore, MD (EUA). The Johns Hopkins University Press, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema Vol. II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2012.

_____. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

REIS, Luís A. V. P. Vá ao cinema, mas não me chame. *Jornal Ponte Giratória*, Recife, p.2, 14 de mai. 2013.

RITO, Lúcia. *Fernanda Montenegro em O exercício da paixão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RIVETTE, Jacques. Le temps déborde: entrevista.[set. 1968]. *Cahiers du cinema*, n.204, p. 6-21. Entrevista concedida a Jacques Aumont; Jean-Louis Comolli; Jean Narboni; Sylvie Pierre.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral- 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SÃO PAULO, Yves. *Por um cinema puro*. Disponível em: <<http://sigacena.blogspot.com.br/2015/06/por-um-cinema-puro.html>>. Acesso em 19 de set. 2016.

SARAIVA, Leandro. A montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

SARRAZAC, Jean Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n.1, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531/68222>> Acesso em: 29 abr 2014

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O percevejo: revista de teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro, ano11, n.12, p. 25-50, 2003.

SÉMOLUÉ, Jean. *Bresson ou O ato puro das metamorfoses*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SONTAG, Susan. Film and Theatre. *The Tulane Drama Review*, v. 11, n. 1, p. 24-37, outono 1966. Disponível em: <https://monoskop.org/images/9/94/Sontag_Susan_1964_Film_and_Theatre.pdf>. Acesso em 28 de fev. 2014.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEATRO OFICINA. *Vídeo/Kinema*. Texto de apresentação do site, s/d. Disponível em: <<http://teatroficina.com.br/videos>>. Acesso em: 01 de jul. 2017.

THIVAT, Patrice-Laure. Bertolt Brecht: La forme épique au théâtre et au cinema. In: *Théâtre et cinema années vingt*, Tome I. França: L'Age D'Homme, 1990.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. *Hithcock Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif. 2003.

REFERÊNCIAS DE ESPETÁCULOS

- ABRAMOVIC, Marina. *Rhythim 0*. [Performance]. 1974.
- ABREU, Márcio. *Nós*. [Espetáculo de teatro]. Grupo Galpão, 2016.
- ARAÚJO, Antônio. *Paraíso perdido*. [Espetáculo de teatro]. Teatro da Vertigem, 1992.
- _____. *O livro de Jó*. [Espetáculo de teatro]. Teatro da Vertigem, 1995.
- _____. *Apocalypse 1, 11*. [Espetáculo de teatro]. Teatro da Vertigem, 1998.
- _____. *BR-3*. [Espetáculo de teatro]. Teatro da Vertigem, 2003.
- BORGES, Gustavo; CASTRO, Marcelo. *Real*. [Espetáculo de teatro]. Grupo Espanca, 2015.
- CARVALHO, Carlo. *Abelardo e Heloísa*. [Espetáculo de teatro]. Remo Produções.
- CLÉSIO, Jorge. *Mulher independente*. [Espetáculo de teatro]. 2014.
- COLETIVO LUGAR COMUM. *Segunda pele*. Espetáculo-performance. Recife, 2016.
- CORREIA, José Celso Martinez. *Pra dar um fim no juízo de Deus*. [Espetáculo de teatro] 2016 e 1997.
- _____. *Os sertões*. [Espetáculo de teatro], 2005.
- DE PAULA, Jorge. *De Íris ao arco-íris*. [Espetáculo de teatro]. 2013.
- DIAZ, Enrique. *A gaivota – Tema para um conto curto*. [Espetáculo de teatro]. Cia. Dos Atores e convidados, 2006.
- _____. *Cine monstro*. [Espetáculo de teatro]. 2013.
- DOURADO, Rodrigo; BISPO, Marconi. *Luzir é negro*. Espetáculo-performance. Teatro de Fronteira, 2016. Ator-performer: Marconi Bispo.
- DOURADO, Rodrigo. *Na beira*. Espetáculo de teatro, 2016.
- EISENSTEIN, Sergei; TRETIAKOV. *Máscaras de gás*. [Espetáculo de teatro]. 1923-1924.
- JATAHY, Christiane. *Julia*. Espetáculo teatral e audiovisual. Rio de Janeiro, Companhia Vértice. Disponível em: <<http://christianejatahy.com.br/project/julia#gallery><http://christianejatahy.com.br/project/julia#gallery>>. Acesso em 19 de nov. 2015.
- _____. *E se elas fossem para Moscou?* Espetáculo em teatro e em Live

Cinema. Companhia Vértice, 2014.

_____. *A floresta que anda*. Espetáculo em teatro e Instalações audiovisuais. Companhia Vértice, 2016.

_____. *A regra do jogo*. Companhia Vértice e *Comédie Française*, 2017.

_____. *Conjugado*. Companhia Vértice, 2004.

_____. *Corte seco*. Espetáculo de teatro com imagens de circuito interno de TV. Companhia Vértice, 2009.

LIMA FLOR, Dinho; MERCADANTE, Rodrigo. *O avesso do claustro*. [Espetáculo de teatro]. 2016, 170'.

MARQUES, Luiz Fernando. *Hygiene*. [Espetáculo de teatro]. Grupo XIX, 2005.

_____. *Hysteria*. [Espetáculo de teatro]. Grupo XIX, 2007.

_____. *Arrufos*. [Espetáculo de teatro]. Grupo XIX, 2009.

_____. *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias*. [Espetáculo de teatro]. Teatro Kunym, 2016.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *O corno magnífico*. [Espetáculo de teatro]. 1922.

_____. *O inspetor geral*. [Espetáculo de teatro]. 1928.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. [Espetáculo de teatro]. 2016, 50'.

PISCATOR, Erwin. *A Letter to the Weltbühne*. Reimpressão. World Theatre v. 17, 1968.

_____. *Sturmflut*. [Espetáculo de teatro]. 1926.

SERRANO, Àlex; PALACIOS, Pau; DORDAL, Ferran (criação) e SOLER, Jordi (criação de vídeo). *Uma casa na Ásia (A house in Asia)*. Espetáculo multimídia (videoprojeções, manipulação de vídeo em tempo real, videojogos, e performance). Agrupación Señor Serrano, 2015.

SODRÉ, Celina. *Happy New Lear*. [Espetáculo de teatro]. 2001.

_____. *Sacrifício de Andrei*. [Espetáculo de teatro]. 2007.

SUGAHARA, Ivan. *Vida, o filme*. [Espetáculo de teatro]. 2002-2003.

_____. *Combinado*. [Espetáculo de teatro]. 2003.

_____. *Dilacerado*. [Espetáculo de teatro].2004.

VIDAL, Felipe. *Cabeça, um documentário cênico*. [Espetáculo de teatro documentário]. 110'.

WAGNER, Pedro. *O ano em que sonhamos perigosamente*. [Espetáculo de teatro]. Grupo Magiluth, 2015.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- ABREU, Alê. *O menino e o mundo*. [Filme de animação]. 2013, 80'.
- ALLEN, Woody. *Noivo neurótico, noiva nervosa*. [Filme]. 1977, 93'.
- _____. *Tiros na Broadway*. [Filme]. 1994, 98'.
- AL PACINO. *Ricardo III, um ensaio*. [Filme]. 1996, 118'.
- ANGELOPOULOS, Theodorus. *A viagem dos comediantes*. [Filme]. 1975, 230'.
- BABENCO, Hector. *Pixote, a lei do mais fraco*. [Filme]. 1980, 127'.
- BRANNAGH, Kenneth. *Henry V*. [Filme]. 1989, 137'.
- _____. *Muito barulho por nada*. [Filme]. 1993, 107'.
- _____. *Hamlet*. [Filme]. 1996, 242'.
- _____. *Amores perdidos*. [Filme]. 2000, 93'.
- _____. *Como você quiser*. [Filme]. 2006, 127'.
- BROOK, Peter. *Marat/Sade*. [Filme]. 1967. Filme, 100'.
- _____. *Rei Lear*. [Filme]. 1971, 137'.
- _____. *Mahabharatta*. [Filme]. 1989, 171'.
- BUÑUEL, Luís; DALI, Salvador. *Um cão andaluz*. [Filme]. 1929, 17'.
- CALMETTES, André; Le BARGY, Charles. *L'assassinat Du Duc de Guise*. [Filme]. 1908.
- _____. *Le Retour d'Ulysse*. [Filme]. 1909.
- CARVALHO, Walter; JARDIM, João. *Janela da alma*. Documentário. 2001, 73'.
- CASSAVETES, John. *Noite de estreia*. [Filme]. 1977, 144'.
- COUTINHO, Eduardo. *Jogo de cena*. [Filme]. 2007, 107'.
- CUKOR, George. *Romeu e Julieta*. [Filme]. 1936, 124'.
- DULAC, Germaine. *A concha e o clérigo*. [Filme]. 1928, 31'.
- EISENSTEIN, Sergei. *A greve (Stachka)*. [Filme]. 1925, 82'.
- _____. *Ivan, o terrível (Ivan Groznyy I)*. [Filme]. 1944, 103'.

EISENSTEIN, Sergei; ALEKSANDROV, Grigori. *O encouraçado Potemkin*. [Filme]. 1925, 75'.

_____. *O velho e o novo: a linha geral (Staroye i novoye)*. [Filme]. 1929, 121'.

EPSTEIN, Jean. *Couer Fidèle*. [Filme]. 1923.

EUSTACHE, Jean. *A mãe e a puta (La Maman et la Putain)*. [Filme]. 1973, 217'.

FELLINI, Federico. *E La nave va*. 1983. [Filme], 132'.

_____. *Satyricon*. 1969. [Filme], 129'.

_____. *8 e ½*. 1963. [Filme], 138'.

FIENNES, Ralph. *Coriolanus*. [Filme]. 2011, 118'.

GARETH, Edwards. *Rogue One – a Star Wars Story*. [Filme]. 2016, 134'.

GODARD, Jean-Luc. *História (s) do cinema (Histoire (s) du Cinéma: Toutes les Histoires)*. [Filme]. 1988, 266'.

_____. *A Chinesa*. [Filme]. 1967, 99'.

GREENWAY, Peter. *A última tempestade*. [Filme]. 1991, 119'.

_____. *O bebê santo de Macon*. [Filme]. 1993, 122'.

_____. *O cinema está morto*. Entrevista à revista Veja, 2012. Disponível em:
<<http://veja.abril.com.br/tveja/arquivo/peter-greenaway-o-cinema-esta-morto/>>. Acesso em: 25 de mar. 2017.

GRIFFITH, D.W. *O nascimento de uma nação*. [Filme]. 1915, 190'.

_____. *Intolerância*. [Filme]. 1916, 163'.

HITCHCOCK, Alfred. *Psicose*. [Filme]. 1961, 98'.

_____. *Os pássaros (The birds)*. [Filme]. 1963, 119'.

HUGHES, John. *Curtindo a vida adoidado*. [Filme]. 1986, 103'.

JUNGLE, Tadeu. *Evoé – O dossiê de um antropófago*. [Filme documentário]. 2011, 110'.

JUNGLE, Tadeu; CÉSAR, Eliane. *Cacilda!*. DVD. 1990, 294'.

- KAIGE, Chen. *Adeus minha concubina*. [Filme]. 1993, 171'.
- KOGUT, Sandra. *Mutum*. [Filme]. 2007, 95'.
- KUROSAWA, Akira. *Trono manchado de sangue*. [Filme]. 1957, 110'.
- _____. *Ran*. [Filme]. 164', 1985.
- LEVINSON, Barry. *O último ato*. [Filme]. 2015, 112'.
- MALLE, Louis. *Tio Vânia em Nova York*. [Filme]. 1994, 119'.
- MANKIEWICZ, J. L. *A malvada/ All about Eve*. EUA, 1951, 130'.
- MASCARO, Gabriel. *Doméstica*. [Filme]. 2012, 75'.
- MAZURSKY, Paul. *A tempestade*. [Filme]. 1982, 140'.
- MENY, Jacques. *A mágica de Meliès*. [Filme documentário]. França, 2000. Três episódios de 48'.
- MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. [Filme]. 2002, 130'.
- MILLER, Tim. *Deadpool*. [Filme]. 2016, 108'.
- MOCARZEL, Evaldo. *Cinema e Teatro*. Disponível em:
<<http://cadernodecinema.com.br/blog/cinema-e-teatro/>>. Acesso em 10 de mai. 2014.
- _____. *BR-3*. [Filme]. 2006, 140'.
- MOREIRA SALLES, João. *Santiago*. [Filme documentário]. 2007, 79'.
- MURNAU, F.W. *A última gargalhada*. [Filme]. 1924, 85'.
- OLIVEIRA, Manoel. *Um filme falado*. [Filme]. 2003, 95'.
- OLIVIER, Laurence. *Henry V*. [Filme]. 1944, 137'.
- _____. *Hamlet*. [Filme]. 1948, 153'.
- _____. *Ricardo III*. [Filme]. 1955, 161'.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Medea*. [Filme]. 1969, 110'.
- PEDROSO, Marcelo. *Pacífic*. [Filme documentário]. 2011, 72'.
- PEIXOTO, Mário. *Limite*. [Filme]. 1931, 120'.
- POLANSKI, Roman. *Deus da carnificina (Carnage)*. [Filme]. 2012, 79'.

_____. *A pele de Vênus (La Vénus à la Fourrure)*. [Filme]. 2013, 96’.

_____. *MacBeth*. [Filme]. 1971, 140’.

PORTER, Edwin S. *O grande roubo do trem*. [Filme] 1903, 18’.

RESNAIS, Alain. *Amar, beber e cantar*. [Filme]. 2014, 108’.

_____. *O ano passado em Marienbad*. [Filme]. 1961, 94’.

_____. *Hiroshima mon amour*. [Filme]. 1959, 92’.

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. [Filme]. 1964, 125’.

_____. *Terra em transe*. [Filme]. 1967, 111’.

_____. *A idade da terra*. [Filme]. 1980, 140’.

SCOLA, Ettore. *A viagem do Capitão Tornado*. [Filme]. 1990, 132’.

_____. *O baile*. [Filme]. 1983, 110’.

SCORSESE, Martin. *Os bons companheiros*. [Filme]. 1990, 148’.

_____. *O lobo de Wall Street*. [Filme]. 2013, 180’.

SOKÚROV, Alexandr. *Arca russa*. [Filme]. 2002, 97’.

_____. *Moloch*. [Filme]. 1999, 103’.

_____. *Taurus (Telets)*. [Filme]. 2001, 100’.

_____. *O sol (Solnze)*. [Filme]. 2005, 110’.

_____. *Fausto (Faust)*. [Filme]. 2012, 134’.

STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Othon*. [Filme]. 1970, 88’.

SYBERBERG, Hans-Jurgen. *Hitler, um filme da Alemanha*. [Filme]. 1978, 442’.

TARKOVSKI, Andrei. *Andrey Rublyov*. [Filme]. 1966, 205’.

TAVIANI, Paolo; TAVIANI, Vittorio. *César deve morrer*. [Filme]. 2012, 76’.

TONACCI, Andrea. *Serras da desordem*. [Filme documentário] . 2006, 135’.

TRIER, Lars von. *Dogville*. [Filme]. 2003, 178’.

_____. *Manderlay*. [Filme]. 2005, 139’.

VELOSO, Caetano. *O cinema falado*. [Filme].1986, 112'.

VERTOV, Dziga. *Cine-Olho*. [Filme] .1924, 78'.

WELLES, Orson. *Cidadão Kane*. [Filme]. 1941, 119'.

_____. *MacBeth*. [Filme]. 1948. 92'.

_____. *Othello*. [Filme]. 1951, 90'.

_____. *Falstaff*. [Filme]. 1965, 113'.

_____. *O mercador de Veneza*. [Filme inacabado]. Lançamento póstumo no Festival de Veneza, 2015.

WELLES, Orson ; FRANCO, Jesús. *D. Quixote*. [Filme inacabado]. Lançamento póstumo, em 1992. 116'.

WENDERS, Win. *Asas do desejo*. [Filme]. 1987, 127'.

ZEFFIRELLI, Franco. *Romeu e Julieta*. [Filme].1968, 138'.