



ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE O CINEMA E O TEATRO

LEONARDO BARBOSA CERQUEIRA
DUARTE

Leonardo Duarte é Arquiteto e Urbanista, graduado pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (1999); é bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral, também pela UFBA (2008) e especialista em Arte e Patrimônio Cultural pela Faculdade do Mosteiro de São Bento da Bahia (2013).

RESUMO

O presente trabalho lança um olhar nas influências e interseções entre o cinema e o teatro ao longo do século XX, período em que a arte cinematográfica se desenvolveu e se consolidou. Nesse contexto, propõe uma análise nas obras dos cineastas Ingmar Bergman e Stanley Kubrick por uma vertente teatral e à luz do conceito recente de campo expandido das artes. Para tanto, serão adotados alguns termos e elementos do universo teatral, propostos como ferramentas de análise, tais como: dramaturgia, distanciamento, estratégias de desvio e teatralidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema.

Teatro.

Vanguarda.

Teatralidade.

ABSTRACT

The present work takes a look at the influences and intersections between cinema and theater throughout the 20th century, a period in which cinematographic art developed and consolidated. In this context, it proposes an analysis of the works of the filmmakers Ingmar Bergman and Stanley Kubrick from a theatrical perspective and in the light of the recent concept of the expanded field of the arts. For this, some terms and elements of the theatrical universe will be adopted, proposed as tools of analysis, such as: dramaturgy, detachment, deviation strategies and theatricality.

KEYWORDS:

Cinema.

Theater.

Vanguard.

Theatricality.



**Mas quando o som chegou,
os filmes tornaram-se peças de teatro e,
no essencial,
continuam a ser.**

Stanley Kubrick

Ainda que muitos teóricos do início do século XX acirrassem as discussões a respeito do antagonismo epistemológico entre o teatro e o cinema (o primeiro como a arte da palavra e do ator, e o segundo como a arte da imagem), não se pode negar que a jovem arte do cinema, em pouco mais de um século de existência, muito serviu de suporte, inspiração e diálogo para a arte teatral. E, se o legado do teatro não prescinde da memória, foi justamente a sétima arte que possibilitou a posteridade à arte do ator, à construção de personagens, às transposições dramatúrgicas e à *mise-en-scène* dos grandes diretores.

Entretanto, Hobsbawm (1988) pondera que o cinema se desenvolveu sem qualquer vínculo com as vanguardas artísticas da época. Sua linguagem universal e independente de idiomas locais, baseada na reprodução de imagens acompanhadas ao vivo por músicos de segunda categoria, possibilitou que o mercado mundial fosse explorado, atraindo um público composto, na sua grande maioria, por imigrantes e trabalhadores. Dessa forma, o cinema cresceu seguindo as fórmulas do entretenimento barato já chanceladas desde a Roma Antiga. De acordo com o historiador, o sucesso do cinema deveu-se ao empreendedorismo de comerciantes do ramo do entretenimento que mais tarde se tornariam os magnatas do cinema. O seu público-alvo era a casta popular da sociedade industrial do século XX, que lotava os cinematógrafos da época para se divertir com as projeções de imagens em movimento. Mas coube aos empresários do teatro e do *vaudeville* a iniciativa de uma aproximação com o cinema, com o intuito de se beneficiar da crescente demanda por entretenimento. Precisavam apenas de “histórias”, que foram buscadas no repertório bíblico, nos clássicos da literatura e na própria fonte do teatro europeu já consolidado pela classe média. Surgiam assim os primeiros épicos e as novelas cinematográficas:



Pela primeira vez na história, a apresentação do movimento em imagens visuais se libertava da sua apresentação imediata e ao vivo. E, pela primeira vez na história, o teatro ou o espetáculo estavam livres das restrições impostas pelo tempo, espaço e natureza física do observador, para não falar dos limites do palco em relação ao uso dos efeitos. (HOBBSAWM, 1988, p. 204)

Todavia, a vanguarda europeia das artes somente resolveu se apropriar do cinema quando o mercado mundial do entretenimento já o havia consolidado. O cinema se desenvolveu sem que tivesse a responsabilidade pelo que viria a se tornar: uma arte sem paralelo ou precedente, que transformaria todas as demais do século XX. A respeito, Aumont ressalta:

É verdade que, para discernir em 1910 a menor faísca artística no cinema, era preciso ter uma visão aguçada e compreender que justamente esse divertimento de idiotas ou de preguiçosos iria fazer nada menos do que deslocar as fronteiras da arte e mudar sua natureza. (2003, p.136)

Andrew (2002) enfatiza que nunca uma arte com tão pouco tempo de vida foi pesquisada tão precocemente. Os teóricos do cinema buscavam definir o papel, no contexto da modernidade, de uma arte que já havia se infiltrado por todas as áreas da cultura popular e erudita. O grande desafio, segundo o autor, era o de mudar uma ideia de cinema como mero veículo de transmissão da realidade. Era preciso assegurar que a realidade, como matéria-prima do cinema, fosse processada e transformada: “Esses teóricos lutaram para dar ao cinema o *status* da arte. O cinema, argumentavam, era igual às outras artes porque transformava o caos e a ausência de significado do mundo numa estrutura e num ritmo autossustentados” (p. 23).

Todavia, o autor salienta que as primeiras “teorias” mais pareciam anúncios de nascimento de uma arte do que propriamente pesquisas. Veio daí o manifesto de Ricciotto Canudo, crítico de arte italiano radicado em Paris, ligado aos movimentos da vanguarda europeia (principalmente o *Futurismo*¹), que reivindicaria para o cinema a condição de arte com seus ensaios sobre o cinematógrafo: *La Naissance d'un sixième Art*², em 1911, e posteriormente, em 1923, o *Manifeste des Sept Arts*³. Canudo partia do *Sistema das Artes Particulares*⁴ já idealizado por Hegel no século XIX, que inter-relacionava cinco artes: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música e Poesia, com base no grau de espacialidade e de temporalidade de cada uma delas. Apropriando-se desse conceito,

1 De acordo com Argan (1992), o Futurismo apresentado em 1909 pelo *Manifesto Futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti, é o primeiro movimento que se pode chamar de vanguarda. Buscava romper com o passado histórico da arte, exaltando aspectos da modernidade, como a velocidade, o desenvolvimento tecnológico e os meios de comunicação de massa.

2 *O Nascimento de uma Sexta Arte*. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/hem/191/9111025c.htm>>. Acesso em: 04 set. de 2020.

3 *Manifesto das Sete Artes*. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>>. Acesso em: 04 set. 2020.



o italiano propôs então ao cinema uma condição de sexta expressão da arte, por conseguir conciliar os ritmos do espaço (artes plásticas) com os ritmos do tempo (música e poesia), algo que o teatro, segundo ele, não logrou êxito, por ser uma arte efêmera e por se confundir com a arte do ator. Posteriormente, acrescentaria a dança a seu sistema, atribuindo ao cinema o posto hoje popularmente conhecido de Sétima Arte. É importante ressaltar que Ricciotto Canudo, em seus manifestos, exalta aspectos do mundo moderno, tais como a velocidade e as inovações tecnológicas (as máquinas, a luz artificial) e, dessa forma, o italiano associa a então nova arte do cinema ao espírito da modernidade.

Andrew (2002) pontua que, nesse período, na Alemanha, o cinema expressionista movia a produção cinematográfica do país e, apesar de não ter havido uma correspondente produção teórica sobre o assunto na época, foi um movimento que, na práxis, obteve êxito na transposição desse paradigma de mera reprodução da vida cotidiana. Mas a União Soviética, a partir de 1925, é que se tornaria o celeiro do pensamento avançado sobre o cinema, já que os atributos que configurariam a autonomia da arte cinematográfica seriam providos pela escola soviética.

Conforme Bernadet (1980), o trabalho dos soviéticos era basicamente fundamentado na seleção e (principalmente) na montagem das imagens. A autora caracteriza perfeitamente esse processo, descrevendo uma experiência feita por Kulechov, cineasta soviético, um dos pioneiros no uso deste procedimento:

[...] montagem não é reconstrução do real imediato, mas construção de uma nova realidade. Uma realidade propriamente cinematográfica. Filmo o rosto de uma mulher, a mão de outra, o pé de uma terceira, assim por diante, e monto: o espectador vê uma mulher, perfeitamente convincente, só que ela não existe, é uma invenção do cinema criada pela montagem. (BERNADET, 1980, p.145)

Dentre os teóricos do cinema soviético, Xavier (1994) destaca Sergei Eisenstein, a quem atribui uma posição estratégica entre os artistas que representaram o seu tempo, já que o russo traduzia, na linguagem do cinema (arte da era da máquina), os elementos do mundo moderno do qual fazia parte. O autor comenta que Eisenstein vinha do teatro do *Prolektkult*, movimento artístico ligado às lutas da causa proletária soviética. E, de acordo com o autor, é do meio teatral que o cineasta vai fundamentar sua teoria sobre o cinema:

4 O Sistema das Artes Particulares foi concebido pelo filósofo alemão Georg Wilhem Friedrich Hegel no século XIX, e trata-se de um subsistema que contextualiza a integração das cinco expressões artísticas dentro de seu sistema filosófico. Partia da Arquitetura, que considerava o “início da arte”, por ser constituída da matéria pesada, e terminava na Poesia, que considerava a mais rica e ilimitada, a “arte do espírito”. Consta nos volumes III e IV da obra *Cursos de Estética*.



Eisenstein, na busca de um estilo teatral à altura dos novos tempos, tomou como referência as formas já vigentes no espetáculo de variedades, no *show* de cabaré, no *music-hall* e no cinema burlesco, este cinema do início do século empenhado na exibição dos efeitos da nova técnica, ousado no ritmo, nos truques e na agitação física. (XAVIER, 1994, p. 360)

O autor ressalta que a teoria proposta por Eisenstein deu importância ao cinema por cancelar os procedimentos da montagem como técnica artística. Ao mesmo tempo, os efeitos conseguidos por essa técnica (a justaposição das imagens, a descontinuidade, a fragmentação, e a quebra da continuidade) são atributos que aproximam o cinema das demais artes de vanguarda do início do século XX, tais como o Futurismo, o Cubismo e o Construtivismo.

Segundo Andrew (2002), Eisenstein negava a utilização do cinema como uma ferramenta de reprodução da vida e se opunha à utilização de planos longos sem qualquer manipulação pelo processo de montagem. Propunha que o cineasta fosse tal qual um pintor, um compositor ou um escultor, que transforma a matéria-prima (a realidade) por meio de seu instrumento (a técnica de montagem) para a consecução de seu trabalho artístico. O autor ressalta que essas teorias formativas do cinema perdurariam até a chegada do som, com o cinema falado, mas deixariam o legado da afirmação do cinema como uma arte autônoma. Lembra também que tais teorias influenciam até hoje grande parte da crítica especializada de cinema, que ainda concebem a arte do cinema tal qual Eisenstein a idealizou.

O fato parece contribuir para a manutenção de uma visão de cinema que ainda perdura nos dias de hoje. Visão que encerra um discurso que distancia as linguagens do cinema e do teatro e erige em volta daquele um muro sob o qual este ironicamente se isola em meio ao campo expandido das artes. Qualquer produção que seja “um ponto fora da curva” é tabulada sob conjuntos generalizadores, como o caso dos ditos “filmes de arte” ou mesmo “cinema pipoca”. Efeito da era pós-industrial na mais susceptível das artes ao mercado de massas?

A esse respeito, alguns filmes permanecem indecifráveis para uma análise puramente cinematográfica. A exemplo de *Passion* (1982), de Jean-Luc Godard⁵. Nessa obra, um personagem “cineasta” tenta, obcecado, recriar, num galpão de uma fábrica, um filme cujo resultado pudesse expressar apenas a visualidade existente nas obras de pintores como Rembrandt, Goya, Delacroix.

⁵ Jean-Luc Godard (Paris, 3 dez. 1930) – Cineasta francês.



Ele utiliza operários da própria fábrica como modelos humanos para a sua pictografia cinematográfica e se revolta cada vez que lhe perguntam qual é a história do seu filme. Godard permeia sua “fábula” com o discurso político nas relações e nos conflitos pessoais e profissionais entre patrões e empregados, produtores e diretores, diretor e atores. Com o uso da metalinguagem, do engajamento e da autorreflexão, o cineasta termina por abordar a crise do drama e nos propõe uma reflexão através de uma obra que reflete a angústia e o desejo da busca pelo predomínio do imagético sobre o textual.

Freitas, em seu estudo sobre os movimentos artísticos que conduziram o teatro à cena contemporânea e a um teatro performativo, salienta que o procedimento de colagem, oriundo da técnica da montagem cinematográfica, terá desdobramentos na produção artística de todo o século XX:

A difusão dos procedimentos do “corte” e da “montagem” corresponderam não apenas à desintegração dos valores e das formas artísticas, num mundo marcado por conflitos bélicos, mas, principalmente, à influência exercida pelo cinema nas artes, de modo geral. As reflexões estéticas e as experimentações do cineasta russo, Sergei Eisenstein, repercutiram diretamente na literatura e nas artes plásticas modernistas. (2015, p. 7)

E cita os exemplos no teatro de Maiakóvski e Meyerhold, nos quais os procedimentos de montagem eram utilizados para acentuar a metalinguagem e para o questionamento das convenções do gênero dramático, em prol de uma cena apoiada na produção da imagem. A autora pontua as reverberações em outras artes, inclusive no Brasil, a exemplo da literatura de Oswald de Andrade, cujas poesias, romances, ensaios, crônicas e peças teatrais desconstruíam os padrões convencionais e resultavam em formas híbridas e abertas, que forçavam o público a rever seus parâmetros de recepção.

Paralelamente a essas teorias formativas do cinema, que tiveram nos soviéticos seus maiores expoentes, Andrew (2002) salienta que sempre coexistiu uma contracorrente realista e que esta ganhou força com o advento do cinema falado. Seus seguidores estavam empenhados na realização de filmes apoiados numa estrutura melodramática bem definida. E, seja para promover algum tipo de conscientização política, ou seja, para tão somente entreter, tinham em seu íntimo a finalidade de fundar uma função social para a nova arte que o cinema representava.



Alguns representantes dessa corrente, como o ator e diretor René Clair, um dos pioneiros do cinema falado, se recusava a aceitar o cinema como uma mera extensão do teatro. De acordo com Berthold (2003), o cineasta citava a fórmula com a qual defendia separação entre as artes teatrais e cinematográfica:

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 cinema. (BERTHOLD, 2003, p. 524)

No entanto, a autora enfatiza que, ao longo do século XX, o teatro foi redescoberto sob um novo paradigma, algo que também aconteceria com a recém-criada arte do cinema. Essa redescoberta viria a ser a grande característica das duas expressões artísticas em questão no decorrer do século. Brecht no teatro, assim como Eisenstein no cinema ressignificariam os conceitos e princípios de suas áreas de atuação, expandindo as possibilidades de cada uma, de modo que o teatro passou a utilizar artifícios do cinema, e vice-versa!

Uma encenação orientada para a expressão plástico-visual-sonora enunciando seus predicados de teatralidade ou um filme cuja dramaturgia e atributos próprios do cinema contribuem para selar a “quarta parede” são hoje comuns. Mas, no florescer de um novo século e sob um novo paradigma das artes, eram produtos híbridos resultantes de uma “engenharia genética” somente possível no mundo da pós-modernidade.

Archer, em sua pesquisa sobre a história da Arte Contemporânea, ressalta a grande variedade de formas e nomes que a arte assumiu a partir da segunda metade do século XX. Esta seria fruto de uma flexibilidade nas barreiras interdisciplinares, que resultariam em derivações e ramificações entre a variedade de estilos: “[...] tal como as fronteiras que se tornavam nebulosas dentro da arte, aquelas entre as diferentes formas artísticas estavam, se não desaparecendo por completo, pelo menos tornando-se totalmente penetráveis.” (2013, p. 59)

E foi justamente nesse contexto que alguns diretores da segunda metade do século XX transitaram entre o teatro e o cinema, fazendo convergir as técnicas artísticas de uma área para outra, na busca de encontrar sua melhor forma de expressão. Berthold (2003) cita os inúmeros



diretores teatrais (Laurence Olivier, Luchino Visconti, Elia Kazan, Ingmar Bergman, entre outros) que utilizaram os artifícios do cinema em seus espetáculos teatrais, ou cuja visão e estratégias de *mise-en-scène* encontraram conforto nas possibilidades técnicas do cinema e, dessa forma, puderam tirar partido estético do hibridismo em suas experimentações. A autora, entretanto, ressalta: “O teatro filmado é mais convincente quando a fita se mantém fiel a sua própria lei, que é o enunciado óptico, a expressão visual” (p. 527).

Mas são justamente esses “híbridos” que conseguem vencer a efemeridade do palco ao vivo rumo a uma eternidade oferecida pelo gene cinematográfico. Graças a isso, é possível, nos dias de hoje, assistir a uma encenação de *Henrique V*⁶ realizada pelo Sir Laurence Olivier em 1944, numa recriação de todos os rituais do Globe Theatre. O mesmo Olivier nos legou, em 1948, *Hamlet*⁷, “espetáculo híbrido” de teatro/cinema, no qual o próprio diretor interpreta o personagem-título numa *mise-en-scène* que remete às concepções cenográficas de Appia e Craig. São apenas dois exemplos de uma farta fonte de pesquisa para o teatro que o cinema tornou possível.

BERGMAN E A HERANÇA DA DRAMATURGIASUECA

Numa obra dedicada às reflexões que forjaram o trajeto poético dos cineastas, Aumont (2004) destaca o sueco Ingmar Bergman e o italiano Frederico Fellini como os dois mais significativos representantes europeus do “cinema de arte” do pós-guerras, e atribui ao caráter autoral de suas obras o fundamento do traço artístico destas:

[...] são as obsessões do autor que fazem sua obra (e, portanto, em compensação, fazem o autor). Fazer cinema é exprimir-se discretamente apesar de tudo, como Bergman, ou muito indiscretamente, como Fellini: o autor é

⁶ *Henrique V* é um filme inglês produzido, dirigido e interpretado por Laurence Olivier em 1944. Na primeira parte do filme, é recriada fielmente uma montagem teatral de Shakespeare e, na parte final, uma batalha é filmada em campo aberto, em que paisagens naturais são alternadas com cenários pictográficos. Olivier ganhou um Oscar honorário pela realização.

⁷ *Hamlet* é um filme inglês dirigido e protagonizado por Laurence Olivier em 1948, adaptado da peça homônima de Shakespeare. Recebeu vários prêmios em festivais de cinema internacionais, entre os quais, quatro Oscars (melhor ator para Olivier; cenários; figurinos; melhor filme).



aquele que empreende uma forma comunicável ao romance de sua biografia; a arte é dar forma a isso e ter o domínio que o gesto supõe. (AUMONT, 2004, p.155)

Ingmar Bergman foi um escritor e diretor sueco com uma vasta produção cinematográfica ao longo de sua carreira. De acordo com Berthold (2003), Bergman também trabalhou no teatro. Chegou a ter sucesso em 1961 com a montagem da ópera de Stravinski *O Progresso do Farrista*, no Ópera Real de Estocolmo⁸. Intentou montar peças teatrais de autores compatriotas já consagrados. Entretanto, sua poética já havia encontrado acolhimento nas possibilidades do cinema.

Numa obra com fortes traços sartreanos, os personagens de Bergman buscam a arte como meio de contrapor a finitude da vida. Muitos deles são artistas (atores, pintores, compositores, escritores) cujas premissas dramáticas estão na tensão do ofício da arte diante das imposições da vida ordinária àquela profissão de fé. Em *Persona* (1966), toda a trama é desencadeada pelo transtorno mental de uma atriz de teatro ao ter sua vida profissional ameaçada pela responsabilidade da maternidade. Em *Sonata de outono* (1978), a ação centra-se no plano da filha reprimida de uma renomada pianista que pretende revelar à mãe toda a indignação de ter sido privada do amor materno.

Traduzindo suas inquietações em sua dramaturgia, Bergman se mostra um dramaturgo, cuja obra descende do espírito histórico de consagrados autores, como Ibsen e, principalmente, Strindberg, de quem talvez o cineasta tenha herdado a alma (não pelo conteúdo da obra, mas pela leveza no tratamento de seus temas). Definir a obra de Bergman como densa seja talvez resultado de um equívoco de recepção recorrente na crítica internacional: tentar decodificar o diretor unicamente com as ferramentas da linguagem cinematográfica. Bergman é, antes de cineasta, um homem de teatro, e sua obra possui a leveza vaticinada por Calvino (1990) como uma das seis propostas para o milênio seguinte. Nos filmes *Persona* (1966), *A Hora do Lobo* (1968), ou *Sonata de Outono* (1978), os personagens dirigem-se à câmera como se conversassem diretamente com o espectador e nos dão o testemunho, com incríveis suavidade e sutileza, daquilo que Brecht fundou, mas que a interpretação histórica da literatura pode fazer soar como abrupta, dura e literal: a tal “quebra da quarta parede”.

No filme *Morangos Silvestres* (1957), Bergman faz com maestria a perfeita transição entre sonho e realidade. Em *Gritos e Sussurros* (1972), o cineasta também apresenta uma dramaturgia que

⁸ A Ópera Real de Estocolmo, também chamada de Ópera Real Sueca, é um grande teatro do século XIX localizado no centro da cidade, onde se apresentam até hoje espetáculos de *ballet* e concertos sinfônicos.



aponta para o onírico, emoldurada por uma *mise-en-scène* cuja expressão plástica cenográfica poderia muito bem ser acomodada numa caixa cênica. Sarrazac (2013) comenta que a tendência ao onírico foi uma tendência assumida por muitos dramaturgos do final do século XIX e que coube ao sueco August Strindberg estruturar o “jogo de sonho” como forma dramática. De acordo com o autor, as peças do dramaturgo fundam um modelo híbrido de dois gêneros diametralmente opostos, o naturalismo e a *féerie*.

[...] elas jogam com o sonho, elas embaralham propositalmente as fronteiras entre o sonho e a realidade [...]. Em seus jogos de sonho, Strindberg leva ao extremo a relativização e a subjetivização das categorias dramáticas que ele vinha promovendo desde a época dita ‘naturalista’. (SARRAZAC, 2013, p. 97)

Bergman, embora afirme sua base naturalista (muito provavelmente pelas imposições de uma linguagem cinematográfica), promove uma direção ao onírico, cujo efeito produzido parece encontrar amparo nas palavras de Sarrazac (p. 98): “Strindberg não oferece nenhuma transição, nenhuma gradação entre um plano e outro, procedendo, ao contrário, a um engavetamento de elementos opostos”. E conclui com a denominação do próprio Strindberg para o efeito alcançado: “Sonho naturalista”. Nos “jogos de sonho” propostos por Bergman, as transições entre o sonho e o real são muito sutis, quase imperceptíveis, de modo a não ficar claro se a ação transcorrida foi real ou “sonhada”. Não há cortes abruptos ou quaisquer recursos técnicos que promovam a passagem, que é feita utilizando a mesma “paleta” em todos os elementos cênicos. E o efeito é potencializado pela dramaturgia: Em *Persona* (cujo título no Brasil foi *Quando Duas Mulheres Pecam*), uma das personagens entra no quarto da outra para vê-la dormir. Ao amanhecer, esta revela ter sonhado sobre a visita, que lhe é negada de forma dissimulada. Sarrazac (2013) classifica o recurso do jogo do sonho como *estratégia de desvio*, uma espécie de negação de um olhar direto para a realidade, uma visão oblíqua, distanciada, não para negar o real, mas para evidenciá-lo ainda mais. Para o autor, “identificar o jogo de sonho como forma específica da modernidade teatral é reconhecer a profunda heterogeneidade, a não unidade – ainda que dialética – da obra teatral moderna” (p.103).

No cinema de Bergman, talvez esteja um legado que o teatro tanto sonhou em erigir para a posteridade. Sua vasta produção dramatúrgica (e cinematográfica) é um sinal claro de seu não apego



aos formalismos do cinema ou a qualquer pureza estilística. É o registro do jorro do fluxo criativo de um diretor que fez uso, de modo brando, mas preciso, dos recursos que serviam à sua obra.

O ÉPICO E A TEATRALIDADE NA OBRA DE STANLEY KUBRICK

De modo diametralmente oposto ao cinema de Bergman, está Stanley Kubrick, americano nascido em Nova York, que iniciou sua carreira profissional tendo como ofício o trato da imagem: era fotógrafo de uma revista americana e seu trabalho era marcado por um perfeccionismo plástico e por uma atmosfera dramática *noir*. Sua filmografia é composta por apenas 13 longas-metragens, cujos gêneros e temas aparentemente díspares, abordaram, em contextos diferentes, um tema em comum: o confronto da ideia hegeliana de “evolução” da cultura com o paralelo retrocesso nas relações humanas. Se a preocupação de Bergman foi o ser humano em toda a sua fragilidade e finitude, Kubrick mirou a eterna odisséia da humanidade. E se o sueco parte do teatro para encontrar no cinema sua forma de expressão, o americano, para compor o seu discurso, fez o caminho oposto: da realidade evocada pela fotografia, foi ao encontro da linguagem e dos conceitos do teatro.

A maioria dos filmes de Kubrick partiu de adaptações de obras literárias, cuja transposição e cujo *mise-en-scène* revelaram uma poética calcada essencialmente no imagético e no ácido discurso crítico. E, assim, conforme destaca Berthold (2003, p. 534) intencionando “[...] levar a obra adiante, prolongando o trabalho do autor”, “desafiar a obra”, ou ainda “encontrar o ponto de vista a partir do qual poderá descobrir as raízes da criação dramática”.



Num trabalho dedicado fundamentalmente à busca de uma coerência estética e filosófica nos aparentemente díspares filmes do diretor, Ciment (2017) ressalta a grande referência que o **teatro** e o **espetáculo** representaram para a obra de Kubrick. O autor comenta que, nos filmes do cineasta, notadamente em *Laranja Mecânica* (1971)⁹, o teatro, o espetáculo e a representação foram utilizados como meio ideal de proporcionar uma crítica de forma distanciada: “[...] o estilo de *Laranja Mecânica* visa a frustrar a identificação. À fluidez narrativa do cineasta se opõe um tratamento particular da imagem.” (p. 58), afirma, ressaltando trechos da película em que o tratamento dado às cenas tem como intuito proporcionar um estranhamento por parte do espectador. O personagem principal, Alex, um delinquente juvenil, é também um narrador, e de forma muito próxima à poética épica, fala diretamente com o espectador, seu fiel confidente. A violência que é deflagrada por ele é abordada de forma predominantemente indireta, com o uso de artifícios: determinados ângulos de câmera e perspectivas, montagem das cenas, trabalho do ator, e sobretudo, com o meticuloso tratamento das imagens que se traduzem numa particular beleza das cenas. Essa estilização, ou ainda, as formas poéticas da representação da violência, denúncia marcante na obra de Kubrick, está presente em sua *mise-en-scène* e é citada por Ciment (2017, p.58):

[...] câmera lenta quando Alex ataca seus *droogs* para estabelecer sua autoridade, sucessão de planos breves sobre um quadro no momento do assassinato, que não é filmado, da Mulher dos Gatos, montagem rápida, quase mecânica, das estátuas de Cristo no quarto de Alex. O próprio Alex é reduzido a um personagem de história em quadrinhos, e até mesmo a uma sombra ou silhueta, como no subterrâneo onde ele agride o mendigo ou na cena da prisão.

Tais artifícios, retiram o “peso” da “leitura” da obra pelo cineasta e promovem um distanciamento por parte do público, sem, no entanto, atenuar a crueldade adjacente às cenas. De acordo com Rosenfeld (1985), no *O Teatro Épico*, os recursos de **distanciamento** fazem com que o espectador sinta certa estranheza naquilo que lhe deveria parecer familiar, e assim, se convence da necessidade de mudança de sua posição puramente passiva. O autor ressalta a característica dialética do distanciamento, que “leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer; trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão.” (ROSENFELD, 1985, p. 152)

⁹ Adaptação do romance homônimo escrito em 1962 pelo britânico Anthony Burgess (1977 – 1993).



O cinismo e a crítica ácida permeiam todas as camadas da obra de Kubrick. A pueril música *Singing in the rain* no final sarcástico de *Laranja Mecânica* ou a romântica canção *We'll meet again*, no final apocalíptico de *Dr. Fantástico* (1964), dão o exemplo de como Kubrick utilizava suas trilhas sonoras de modo muito aproximado à poética brechtiana. De acordo com Rosenfeld (1985, p. 160), na poética épica, a música é um dos muitos recursos de distanciamento: “Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória”. Dessa forma, a trilha sonora é utilizada não para intensificar qualquer emoção subjacente às cenas, mas para contrapô-la de modo a criar um contraste e expor o ridículo, o risível e o absurdo.

Furtado (1995, p. 15) comenta que, em vez de buscar a “empatia”, o envolvimento emocional por parte do espectador, o épico “historiciza a ação dramática, transformando o espectador em observador, despertando sua crítica e capacidade de ação”. E, em vez de promover a resolução do conflito, a forma épica faz com que ele emerja com maior clareza, expondo assim a contradição fundamental da situação.

Stanley Kubrick, ao fazer uso de recursos de representação e do distanciamento, traz à tona, em todas as camadas de sua obra (cenários, fotografia, montagem, trilha sonora, trabalho dos atores, e na própria dramaturgia), a **teatralidade**, “fenômeno capital do teatro”, segundo Roubine (2003) e, nas palavras de Fernandes (2011, p. 12), “uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político”.

O TEATRO NA CONTEMPORANEIDADE

Roubine (2003) salienta que, desde o século XVII, as teorias que se sucederam no teatro tinham em seus cernes as modalidades da escrita dramática, paradigma somente superado no período naturalista com o surgimento da figura do “diretor”, aquele que lançaria mão de todos os instrumentos e artifícios das novas tecnologias



(entre elas, o cinema) para a consecução de seu trabalho, agora numa vertente cênica e plástico-visual. São os novos artistas do teatro aqueles que tirarão partido das novas tecnologias e das ciências e colocariam em prática seus experimentos no grande laboratório artístico do século XX, que tudo abrigava:

Talvez seja possível sublinhar aqui uma singularidade, e provavelmente um mérito do século XX: nossa época se afirma *pluralista*. [...] Além disso, a mestiçagem torna-se uma tentação permanente de nossos diretores. É que eles encontram, na combinação de vários modelos, o espaço de uma liberdade e de uma renovação. (ROUBINE, 2003, p. 146)

O teatro como arte atravessou os séculos muito em função de um “sincretismo” artístico (e tecnológico) ao longo do tempo. Berthold (2003) chega a minimizar a tal “crise do teatro” no século XX, salientando que, desde Sêneca, já se questionava sobre a forma e o sentido do teatro. Para a autora, o teatro do mundo é um teatro mundial, que soube se beneficiar dos meios de comunicação de massa:

No limiar da era atômica, apresenta-se como um fenômeno internacional. É um sismógrafo do estado político e intelectual da humanidade num momento da história que, à custa de desastres devastadores, nos oferece nada mais do que uma paz parcial ilusória entre novos focos de crise. (BERTHOLD, 2003, p. 521)

Numa época marcada pela fragilidade das fronteiras entre as artes, ainda é difícil para uma cultura de fortes vestígios cartesianos admitir um campo expandido entre as artes. Talvez por isso, a arte da *performance* ainda suscita dúvidas e tentativas vãs de uma geolocalização precisa no universo das artes¹⁰. Comprova-se, cada dia mais, que compreender uma obra por passagens, por caminhos que convergem entre uma arte e outra, pode ser a chave para sua melhor assimilação. Pelo contrário, cai-se na armadilha de tabular características, como se fosse possível entender Hegel a partir da dissecação de seu cérebro.

10 Deve-se, todavia, ressaltar o trabalho pioneiro e elucidador de Renato Cohen, *Performance Como Linguagem*, de 1989.



REFERÊNCIAS

- » ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- » ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- » ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 6. ed. Trad. de Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- » AUMONT, Jacques. As Teorias dos Cineastas. Trad. de Marina Appenzeller. In: *Coleção Campo Imagético*. Campinas: Papyrus, 2004.
- » BERNADET, J.C., KNAPP, W., ROSSI, C. *O que é Jornalismo, Editora, Cinema*. Coleção Primeiros Passos. Vol. 10. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- » BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- » CIMENT, Michel. *Kubrick*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- » CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- » DROGUETT, Juan Guillermo. *O Gênio Atrás da Lente: percurso filmográfico do Desejo na Obra de Stanley Kubrick*. São Paulo: B4 Editores, 2014.
- » FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. *Revista Repertório*, Salvador, Ano 14, nº 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391>>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- » FREITAS, Nanci de. *A Cena Contemporânea e o Campo Ampliado das Artes: das vanguardas ao teatro performativo*. *Revista Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 1-15, jul-dez 2015. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5688>>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- » FURTADO, Marli Terezinha. *Bertolt Brecht e o Teatro Épico*. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 9-19, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/4826/4132>>. Acesso em: 04 set. 2020.



- » HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Vol. III e IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.
- » HOBBSBAWM, Eric. *A Era dos Impérios: 1875 – 1914*. Trad. de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- » ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- » ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a Fábula e o Desvio*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- » XAVIER, Ismail. *Eisenstein: a construção do pensamento por imagens*. In: *Artepensamento*. Aduino Novais (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.