



DISCURSOS IMPLÍCITOS: a herança do teatro na dramaturgia cinematográfica

ÁLVARO DYOGO PEREIRA

Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UFJF/2009); licenciado em Artes Visuais (Claretiano/2021); especialista em Comunicação e Arte do Ator (UFJF/2012); mestre em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual (UFJF/2016), Álvaro Dyogo atualmente desenvolve pesquisa no doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFBA), na linha *Poéticas e Processos de Encenação*, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Marfuz.

RESUMO

A proposta deste artigo é refletir sobre os pontos de contato entre as possibilidades da encenação no teatro e no cinema, sugeridas a partir do texto dramático, com o objetivo de compreender as particularidades de cada linguagem, estabelecendo possíveis *diálogos*. Para tanto, serão levadas em consideração, especialmente, as indicações de ações físicas e estados emocionais das personagens, contidas nos roteiros e peças, bem como o impacto da evolução da tecnologia para a encenação. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, e o quadro teórico traz autores que se debruçam sobre a temática da encenação em cada uma das linguagens, como Patrice Pavis (2011) e Jean-Jacques Roubine (1998) no teatro; e Jacques Aumont (2008) e David Bordwell (2008; 2013) no cinema.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro. Cinema. Encenação. Texto teatral.

IMPLIED DISCOURSES: the heritage of theater in cinematographic dramaturgy

ABSTRACT

The purpose of this article is to reflect on the points of contact between the staging possibilities in theater and cinema suggested from the dramaturgical text, with the aim of understanding the particularities of each language, establishing possible dialogues. For this purpose, indications of physical actions and emotional states of the characters will be taken into account, as well as the impact of the evolution of technology for staging. The methodology used was bibliographical research and the theoretical framework brings authors who focus on the theme of staging in each of the languages, such as Pavis (2011) and Jean-Jacques Roubine (1998) in theater, and Jacques Aumont (2008) and Bordwell (2008; 2013) in the cinema.

KEYWORDS:

Theater. Cinema. Staging. Theatrical text.



TEATRO, CINEMA E ENCENAÇÃO: PONTOS DE CONTATO

A chegada do cinema e a sua inescapável relação com o teatro trouxeram impactos às duas artes. Jean-Jacques Roubine (1998), por exemplo, considera que os artistas teatrais demoraram muito a enxergar a influência que as primeiras projeções cinematográficas, datadas do final do século XIX, teriam em sua arte. O autor destaca, entretanto, que, embora tenha havido muita resistência, “o teatro, ao longo de todo o século XX, vai ter que redefinir, em confronto com o cinema, não apenas uma orientação estética, mas a sua própria identidade e finalidade”. (ROUBINE, 1998, p. 27).

A mesma resistência encontrava o cinema para estabelecer-se como manifestação artística com convenções e possibilidades distintas da arte teatral. No encontro entre essas duas artes, é preciso observar aquilo que nelas é comum e aquilo que precisa ser investigado separadamente.

O desenrolar das ações no teatro, por exemplo, funciona, de acordo com Jacques Aumont (2008), graças a uma convenção: aceito que uma personagem surja dos bastidores e regresse quando o texto dramático e a “marcação” proposta pela encenação exigem, mesmo sabendo que não há “nada” (ficcional) nas coxias. Consigo admitir que sejam expostos monstros ou ser convencido do estado da alma de uma personagem mesmo que eu conte apenas com as falas dessas figuras dramáticas e não haja nenhum sinal concreto dessas situações. No cinema, em contrapartida, “o pendor realista interdita estas convenções, [...] exijo ver algo que se assemelhe à minha visão vulgar, pelo menos em alguns aspectos”. (AUMONT, 2008, p. 51).

É justamente na encenação que encontramos essa ponte. Aumont (2008) destaca que a encenação se tornou um valor próprio em cada uma das artes. Contudo, “enquanto que, para a história do teatro, isso significou a passagem para a vanguarda, a ruptura com um classicismo considerado esgotado, no cinema foi o sinal (enganador) de um triunfo do classicismo” (AUMONT, 2008, p. 49).



ASPECTOS PARTICULARES DA ENCENAÇÃO TEATRAL

Ao considerar as perspectivas específicas da encenação no teatro, Roubine (1998) chama a atenção para o fato de que somente a partir da segunda metade do século XIX começa-se a observá-la mais criteriosamente, como arte autônoma dentro da construção cênica. Naturalmente, são mais recentes ainda seus estudos de forma individualizada, havendo uma lacuna temporal entre o aparecimento e o reconhecimento desse fenômeno como campo de investigação pela academia.

O autor ainda acrescenta a dificuldade metodológica que o estudo da encenação implica, devido à sua própria especificidade e à efemeridade das apresentações, à raridade e pobreza da documentação textual e iconográfica e à decifração desses documentos. Roubine (1998) destaca que as explorações acadêmicas sobre o tema pautam-se, normalmente, em duas modalidades de pesquisa: investigações dedicadas a um determinado encenador ou companhia; ou análises isoladas ou comparativas de encenações específicas.

Roubine (1998, p. 17) alerta, ainda, que o teatro “é totalmente escravo de sua infraestrutura material. Falar em encenação é sustentar um discurso que tem pelo menos tanto a ver com aspectos econômicos e políticos quanto com a estética”. Ao se pautar em um estudo de caso específico, uma investigação potencialmente carrega as reflexões teóricas e estéticas associadas a seu momento de produção e execução.

Roubine (1998) aponta que a questão basilar de toda encenação, a questão da qual nasce literalmente a figura do encenador, é a interrogação essencial que emerge do debate entre naturalismo e simbolismo: o que é um espetáculo teatral? O autor aponta o caminho das reflexões sobre essa questão ao longo dos séculos, passando da preocupação com uma ilusão de realidade a uma necessidade de tradução da diversidade do real, e mesmo à problematização dessa busca pela representação do real e da negação da teatralidade.



Sobre a dimensão do texto dramático na composição da encenação, Roubine (1998) aponta que, durante muito tempo, ele representou uma certa disputa ideológica, que indicava em que mãos cairia o “poder” artístico ou quem poderia tomar as decisões criativas fundamentais para a construção da obra. A figura do autor aparecia, nesse momento, como hierarquicamente superior, pois era ele quem criava e definia as diretrizes estéticas da obra. Os demais profissionais, nessa visão, apenas executariam um projeto estético previamente definido.

Sabemos, entretanto, que encenador, cenógrafo, iluminador e outros profissionais não precisam somente materializar, de forma subalterna, as exigências do texto, discussão incorporada posteriormente nos discursos acadêmicos. A busca por uma definição de quem seria o “autor” da obra, em ambos os casos, esbarra nas múltiplas camadas de criação: cada uma delas poderia reivindicar, para si, a autoria de um aspecto estético da obra.

A ENCENAÇÃO QUE EMANA DO TEXTO

Roubine (1998) atribui o chamado “textocentrismo” a uma encenação de viés simbolista, mas problematiza a polêmica entre naturalismo e simbolismo diante do fato de que os espetáculos naturalistas, muitas vezes, também se articulam em torno de um texto. O autor aponta a tendência, numa perspectiva “textocêntrica”, a desprezar a *mise-en-scène*. A encenação, nesse sentido, emanaria diretamente do texto, das falas e das rubricas; tudo mais deveria ser rejeitado.

Desta forma, a própria encenação pode ser entendida como uma expressão artística, dada sua capacidade de gerar obras únicas no teatro, que só existem no momento de sua execução. Para que se consolide como obra, utiliza-se o texto como um de seus elementos, que interage com uma série de outras estruturas cênicas, dando, a cada encenação, o caráter efêmero que a particulariza. Roubine (1998, p. 119) ainda destaca que “as opções do encenador, suas escolhas estéticas e técnicas, pressupõem que ele tenha se interrogado sobre aquilo que pretende mostrar,



e sobre a maneira pela qual ele deseja que o espetáculo seja apreendido”, corroborando para o entendimento do encenador como criador, artista independente do autor do texto dramático.

Ainda sobre a particularidade artística da encenação, Patrice Pavis (2011) a classifica como um conceito que abarca as noções de metatexto e de texto espetacular. O primeiro conceito reúne as decisões tomadas pelo encenador, de forma consciente ou não, ao longo do processo de construção cênica, e que transparecem no produto final, reforçando a importância artística dessa figura. O segundo considera a encenação enquanto um sistema abstrato, um conjunto organizado de signos, considerando a dimensão da simbologia da representação como uma esfera analítica.

Pavis (2011) chama a atenção, ainda, para aspectos que seriam não representáveis, ao abordar sinais como entoações, olhares, gestos contidos, e que evocam uma percepção sensitivo-motora do ato cênico.

AÇÕES E EMOÇÕES NA ENCENAÇÃO: ASPECTOS DA DIREÇÃO DE ATORES

No processo de direção de atores, a análise da encenação pode contemplar uma série de reflexões, que vão desde o método de interpretação adotado até os conceitos incorporados pelo diretor da obra. A forma como as cenas são conduzidas, no que se refere à direção, também dialoga com a estética adotada pelo encenador e com o contexto estético e social, sendo um dos elementos que se somam ao texto nesse processo de criação artística.



Uma das dificuldades ao realizar investigações dessa natureza está no campo da subjetividade dos aspectos analisados. Até que ponto é possível confirmar se a interpretação busca a naturalidade? Aspectos técnicos ou até mesmo a qualidade da interpretação podem ocasionar interpretações tendenciosas ou equivocadas. Roubine (1998) aponta algumas características que, quando presentes no trabalho dos atores, também podem dificultar uma investigação consistente sobre a arte da encenação, como amadorismo, irresponsabilidade e falta de senso artístico.

A dificuldade analítica do processo de direção de atores é bem ilustrada por Pavis (2011), ao tratar do conceito de “presença cênica”. Para o autor, “descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois os indícios escapam a toda captação objetiva e o ‘corpo místico’ do ator se oferece para logo se tomar de volta” (PAVIS, 2011, p. 53), ao que Roubine complementa:

com relação ao ator, fala-se muitas vezes na sua presença. Noção ao mesmo tempo misteriosa e muito clara para o profissional ou o frequentador assíduo. Essa presença é, no fundo, a violência que uma encarnação exerce sobre mim. Se eu tiver diante de mim um fenômeno que não me dá mais a sensação de um simulacro, de uma hábil imitação do desespero, mas sim a de um desespero real gritado por um ser humano real, a minha imobilidade e a minha passividade tornar-se-ão de um só golpe insuportáveis e inevitáveis: fascinado, fico olhando sem intervir, e sem poder libertar-me do meu fascínio. (1998, p. 29)

No que se refere ao estado físico das personagens, as indicações para os atores, que podem aparecer tanto no texto dramático quanto diretamente no processo de ensaios ou na construção das cenas, exploram as possibilidades de experimentação do corpo e do gestual.

Pavis (2011) destaca que, especialmente o ator ocidental costuma compor partições vocais e gestuais às quais incorpora indícios comportamentais, verbais e extraverbais. O ator “empresta seu corpo, sua aparência, sua voz, sua afetividade, mas – pelo menos para o ator naturalista – se faz passar por uma pessoa verdadeira” (PAVIS, 2011, p. 52). São agregadas, ainda, todas as possibilidades expressivas do corpo. Uma atitude ou postura cênica pode traduzir emoções da personagem. O deslocamento, o afastamento, o posicionamento cênico, as reações físicas, bem como alguns aspectos posturais e atitudinais podem ser melhor analisados quando se foca a observação especificamente no estado físico.



O desenvolvimento emocional das personagens é outro aspecto da direção de atores que pode ser observado. A “demonstração” explícita de emoções, que Roubine (1998, p. 280) chama de interpretação “à base da emoção”, é uma possível escolha da encenação, mas não é a única. Pavis (2011) aponta que esse tipo de atuação é criticado porque privilegia o ponto de vista do indivíduo e camufla o processo artístico. O autor ainda destaca que não seria interessante detalhar uma teoria das emoções, porque isso limitaria a prática cênica a um único tipo possível de interpretação.

O estado emocional de uma personagem contempla, ainda, sentimentos vivenciados de acordo com cada cena, reações às ações de outras personagens ou a acontecimentos cênicos diversos. Pavis (2011) afirma que o ator deve saber gerir e dar a ler suas emoções. “Mais que um domínio interno [...], o que conta em última instância para o ator é a legibilidade das emoções que ele interpreta para o espectador” (PAVIS, 2011, p. 53).

Ainda na dimensão da direção de atores, o aspecto da interação entre as personagens merece ser observado em separado, porque tanto pode provir do texto teatral, através de uma indicação direta de direcionamento da fala em uma rubrica, por exemplo, quanto pode indicar simplesmente uma decisão do encenador ou do próprio ator em um exercício de improviso.

A PROBLEMÁTICA DA ENCENAÇÃO NO CINEMA

Discussões sobre a encenação cinematográfica podem partir de uma questão importante colocada por Aumont (2008, p. 140): “não temos realmente uma teoria da encenação – no sentido de um corpo de doutrina racional que pudesse ser depois aplicado na prática”. Na ausência de uma doutrina, dedicar-se a esse tema demanda definir o foco da observação a ser realizada e debruçar-se sobre os autores que, ainda que não formalizem uma teoria, colaboram para que sejam percebidos os aspectos que se pretende investigar.



David Bordwell (2013), ao refletir sobre o tema, aponta para algumas perguntas essenciais necessárias ao entendimento da construção do pensamento sobre as normas da encenação no cinema: “que estratégias de direção as moldaram? Que funções a técnica cumpriu? Como as normas foram alteradas ou mantidas ao longo da história? Que fatores promoveram a estabilidade, assim como a mudança?” (BORDWELL, 2013, p. 225).

A HERANÇA DO TEATRO

A encenação é um aspecto essencial para a construção de muitos filmes, desde o início do século XX. Entretanto, não há como excluir, das discussões sobre a encenação cinematográfica, a herança que esse conceito traz do teatro. O encenador no cinema, segundo Aumont (2008), inicialmente era desvinculado das figuras do cineasta ou do autor. De todos esses termos, utilizados de alguma forma para identificar o papel de profissionais do cinema diante de sua obra, o encenador foi, por muito tempo, considerado uma figura menor, usurpada da arte teatral.

Com o crescimento das ambições artísticas da especialização das tarefas, o vocabulário desenvolveu-se e diversificou-se segundo dois eixos – o do ofício e o da arte: havia, de um lado, o realizador e encenador; do outro, o cineasta e, depois, o autor (AUMONT, 2008, p. 20). Da passagem dialógica da arte teatral para a cinematográfica, existem algumas heranças importantes: o verbo, proveniente do texto, e a noção de espaço, definidora do lugar em que a ação se desenrola, são algumas delas.

Aumont (2008) destaca, ainda, o desenvolvimento do “palco fílmico”. Quando surge o cinema, o teatro utiliza majoritariamente a estrutura do palco italiano, com suas cortinas, caixa cênica, coxias e outros elementos. Essa estrutura delimita e limita o ponto de vista do espectador, determinante que logo precisou ser enfrentado pelo cinema.



O autor aponta que, no cinema mudo, prevalecia o respeito pelo argumento, inclusive na relação com atores, que deveriam possuir o físico, a experiência e as qualidades demandadas por ele. Com a chegada do som, o encenador passa a ser o sujeito que conduz o processo, desde o tratamento do argumento até a conclusão do filme, participando da concepção ampla da obra, como na escolha de elenco, cenários e aspectos da filmagem e montagem.

Bordwell (2008) acrescenta que, no início do século XX, a crítica ainda tentava consolidar a arte cinematográfica como uma arte distinta e que em nada ficava devendo ao teatro. Nesse movimento, aquilo que despontava como puramente cinematográfico era a técnica da montagem, ausente na obra teatral, ao passo que a encenação evidenciava essa herança que não se queria enfatizar.

Não é de admirar que os críticos mais perspicazes, assim como os teóricos mais imaginativos, com frequência, pregavam as virtudes da montagem e ignoravam a *mise-en-scène*. Foi preciso uma nova geração de críticos, que cresceu com o cinema sonoro, para equilibrar a balança. (BORDWELL, 2008, p. 29)

O autor destaca, entretanto, que essa revolução permanece, até hoje, inacabada. Muitos críticos, na visão de Bordwell (2008), elogiam uma montagem habilidosa e se esquecem de momentos da *mise-en-scène* muito mais fortes e sutis. “Muitos teóricos do cinema chamam a montagem de ‘invisível’, mas, tanto para o espectador comum quanto para o estudioso, a encenação cinematográfica permanece uma arte verdadeiramente imperceptível” (BORDWELL, 2008, p. 29).

Outra questão herdada do teatro pelo cinema é o que Bordwell (2013) vai chamar de “código do realismo”. As primeiras imagens cinematográficas tinham muita profundidade, devido às lentes – usualmente de 35 mm ou 50 mm – que davam essa sensação. O autor afirma que essas lentes eram usadas porque, naquele momento, considerava-se que o efeito produzido por elas era correspondente à visão normal, obedecendo a esse código teatral realista. O valor artístico da imagem cinematográfica para Bordwell (2008), entretanto, não estaria unicamente associado a uma ideia de fidelidade, uma vez que o cinema não precisa filmar um mundo pré-existente.

A representação, como significação, é um sistema fechado de relações pautadas por regras do significante ao significado. Afirmar que muitas imagens são fiéis à percepção é arriscar ser



chamado de “realista ingênuo”. Já a vertente semiótica é um gesto, em alguns aspectos, libertário. Leva-nos a pensar as convenções cinematográficas como artifício, o que, de algum modo, elas são (BORDWELL, 2008, p. 331).

A chegada do som, a partir dos anos 1920, fez com que o cinema precisasse se readaptar a uma realidade que já se considerava superada, desprivilegiando a profundidade em prol do registro sonoro, em virtude das demandas impostas pelos equipamentos disponíveis. Sobre esse período, Aumont (2008) ressalta que os intelectuais, especialmente os da área teatral, foram muito críticos, passando a considerar o cinema como uma imitação insípida de representações teatrais.

Essa resistência ocorreu porque as evoluções que o cinema mudo já experimentava como linguagem teriam sido abandonadas para que se retornasse a um “estágio primitivo da encenação, em que a câmera devia permanecer imóvel e registrar o desempenho dos atores” (AUMONT, 2008, p. 28-29), devido às limitações impostas pela técnica sonora naquele momento.

NOVAS TECNOLOGIAS, NOVAS POSSIBILIDADES

A instância da fala volta a ser, então, determinante para a encenação cinematográfica, provocando uma circunstância que Aumont (2008, p. 29) chama de “logorreia”, cujo objetivo seria “suspender o espectador na enunciação do sentido, fazer com que deseje e espere pelo seguimento do diálogo (ou do monólogo)”, e que, para o autor, reduzia o jogo dramático à circunstância da enunciação do texto.



À medida que a técnica sonora evolui, a dicção dos atores, inicialmente mais artificial e articulada para ser captada pelos primeiros equipamentos utilizados, passa a ser mais fluida e natural, e problemas como ruídos e direcionamento do áudio são gradativamente solucionados, o que, conseqüentemente, se reflete nas possibilidades de encenação, uma vez que a movimentação cênica e até mesmo a tônica dos diálogos passam a poder ser experimentadas de outras formas.

Paralelamente à questão sonora, outras discussões eram estabelecidas com o avanço da técnica e do entendimento estabelecido sobre a linguagem cinematográfica. Aumont (2008, p. 36) aponta que “a encenação de filme fez-se, durante muito tempo, num determinado local; e os dois progressos essenciais consistiam, por um lado, em ampliar o espaço e, por outro, em observá-lo a partir de pontos de vista múltiplos”. Isso seria enxergado como mais um diferencial do cinema em relação ao teatro, que não tem a mesma possibilidade de direcionar os olhares e pontos de vista de seus espectadores.

A relação da obra fílmica com o texto escrito, por sua vez, contempla uma discussão paradoxal entre o argumento e a imagem: um argumento narrativo poderia ser traído por uma encenação ornamentada, que utilizasse imagens em excesso para dar significado ao texto; ou um argumento que oferecesse muitas imagens poderia acabar se tornando prosaico pela encenação.

Para Aumont (2008), a história do cinema é também a história do estilo da encenação, de modo que não há técnica que ajuste imagem e argumento de forma impecável. O autor sugere que a solução para este conflito tenha surgido com a decupagem. “No seu estado técnico, a planificação não é mais do que um instrumento que faz corresponder exatamente a encenação ao argumento” (AUMONT, 2008, p. 50).

Ao fragmentar a continuidade da narrativa, cortando-a em pedaços menores, com unidades – de tempo, de espaço e de ação bem definidas, a decupagem poderia converter essas unidades em planos, que posteriormente seriam incorporados ao filme. É importante ressaltar que os realizadores sempre terão a possibilidade de modificar a planificação para servir às cenas conforme julgarem adequado. Aumont ainda destaca que



a planificação não é a encenação, pois esta implica decisões diferentes das relativas à localização da câmera e à duração do plano (é necessário organizar as deslocamentos, os movimentos, a 'coreografia' dos corpos dos atores, os ritmos de elocução, os olhares e, além disso, é preciso pensar na cenografia, no guarda-roupa e nas iluminações). (2008, p. 51)

Contudo, o autor defende a colocação da decupagem como ponto nevrálgico da encenação de cinema, dado que, sem a planificação, "a encenação de cinema estaria condenada a ser indefinidamente o decalque da encenação de teatro" (AUMONT, 2008, p. 51). Ele aponta, ainda, que o conceito de encenação teria "entrado em crise", vindo a ser considerado como algo que "não passava de um termo provisório, o nome de um código transitório de uma determinada relação entre o autor e sua obra, entre o seu destinatário e a realidade" (AUMONT, 2008, p. 111), isso após a incorporação da discussão da autoria, especialmente no cinema da *nouvelle vague*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o começo do século XX, as artes do teatro e do cinema estabelecem entre si uma relação que tem muitas camadas, sendo a encenação um importante ponto de contato entre elas. Como arte autônoma dentro da construção cênica, a encenação teatral demora a se consolidar e, portanto, a ser reconhecida como possível campo de estudos. Entretanto, o próprio texto dramático aponta diretamente para as possibilidades de construção da cena, como ocorre nas rubricas, que podem sinalizar para aspectos técnicos e até mesmo para possíveis direcionamentos dos atores no que se refere, por exemplo, ao estado físico e emocional das personagens a serem construídas.

Também no cinema não há, inicialmente, uma preocupação com os estudos da encenação. As investigações iniciais ocorrem a partir de análises que tangenciam o tema e possibilitam observações nesse sentido – mais um ponto de contato entre as artes. A encenação no cinema ainda



herda do teatro uma tentativa de desvinculação entre as figuras do encenador e do escritor da obra. Entretanto, percebe-se que, com a evolução das tecnologias e o amadurecimento da própria arte cinematográfica, são trazidas especificidades à encenação para o cinema, como as possibilidades de relações entre argumento e imagem e as fragmentações da narrativa no processo de montagem.

REFERÊNCIAS

- » AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. 1. ed. Lisboa: Papelmunde, SMG, Lda., 2008.
- » BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético).
- » BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- » PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança – teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- » ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.