

DRAMATURGIA FÍLMICA¹

Marcus Mota (UnB)

GT: Teorias do Espetáculo e da Recepção

Palavras-chave: Dramaturgia, Teoria teatral, Recepção

Em 1951, no ensaio “Teatro e cinema” André Bazin, refutando a pureza da linguagem cinematográfica e o “preconceito contra o teatro filmado”, propõe que se reconsidere “a história do cinema, não mais em função dos títulos e sim das estruturas dramáticas do roteiro e da *mise-en-scène*”². O sucesso das adaptações de obras teatrais para a tela realizadas por Laurence Olivier (*Hamlet*), Orson Welles (*Macbeth-reinado de sangue*) e William Wyler (*Pérfida*), entre outros, expunha não só a fragilidade do apagamento e ocultação do suporte teatral operado pela narrativa cinematográfica clássica. Exibia, passava para a tela, a teatralidade do drama, de forma a evidenciar que “o tema da adaptação não é o da peça, é a própria peça em sua especificidade cênica” (OC, 156).

Ora, se a tela do filme exhibe o dispositivo cênico, um outro nível de representação alinha-se à projeção de imagens. Impresso na visualidade do que observa está uma diversa referência que o seguir da narrativa. A adaptação fílmica nos coloca diante da exibição de concretas e inteligíveis marcas não narrativas, as quais se justapõem à seqüência do que é mostrado. É passado para a tela a teatralidade, uma ainda não definida, mas reconhecida moldura representacional que acopla, à visualidade dos eventos, um horizonte de observância que interfere na identificação e compreensão do que se vê.

Essa interferência da teatralidade chama a atenção para os suportes dramáticos da linguagem fílmica, para aquilo que não deve ser exposto: a heterogeneidade do cinemático e sua dependência de uma situação “extracinematográfica”. As convenções fílmicas são desnudadas pela exorbitância da teatralidade. O drama é a caixa-preta do filme.

No mesmo ensaio, ao procurar reorientar mais reflexivamente as difíceis relações entre teatro e cinema para uma conexão mais produtiva e reflexiva, Bazin formula três tempos-situações dessa problemática história:

¹ Versão reduzida de capítulo de meu livro *Rumo ao Drama*, Editora UnB, em publicação.

² *O cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 123. Doravante OC.

Momento 1- resumido na rubrica o “ teatro acode o cinema”, postula que a tradição multissecular do texto teatral pode enriquecer intelectualmente os roteiristas. Provocativamente, ”quanto mais o cinema se propor por ser fiel ao texto, e às suas exigências teatrais, mais necessariamente aprofunda sua linguagem”(OC 157);

Momento 2- com a rubrica “O cinema salvará o teatro”, Bazin argumenta que, por meio da exploração da teatralidade operada pelo cinema em escalas massivas, renova-se a concepção de *mise-en-scène* teatral. O teatro vê-se confrontado com suas origens populares, repensando o divórcio entre palco e público;

3- a rubrica “do teatro filmado ao teatro cinematográfico” finalmente aparece como uma síntese onde a cinemática correlacionada a uma teatralidade proporciona a emergência de uma performance desse tempo, uma *mise-en-scène* contemporânea. Mais que mídias diferentes, Bazin aponta para uma forma de espetáculo integral que rompa com a oposição entre teatro e cinema. Modernidade e tradição se conjugam nessa *mise-en-scène* contemporânea na qual o dispositivo fílmico é modelado por suportes teatrais.

Mas o que é esse teatro cinematográfico? A componente cênica desse teatro cinematográfico restringe-se ao que Bazin chama de “ virtualidades...estruturas cênicas”(OC 150). [

O idealismo estético dessa postura, contrária mesmo à renovação contemporânea da linguagem para a cena, deixa em aberto a concretização do teatro cinematográfico, no qual a componente cênica é uma evidência não discutida.

Coube a um homem de teatro e posteriormente cineasta e teórico do cinema interrogar mais detidamente o problema. As difíceis relações entre cinema e teatro ocuparam não só a arte como também a biografia de S.Eisenstein. O exame de sua passagem da cena para a tela e, quando da emergência do filme sonoro, um “retorno” ao drama, pode nos auxiliar na superação do idealismo estético.

O teatro para Eisenstein surge na renovação da linguagem para a cena teatral que a tradição antinaturalista (e antimimética) moderna empreendeu. Coloca-se em evidência o contexto realizacional da performance cênica. A observância de um espetáculo é a interação com os movimentos no espaço realizados por corpos expressivos.

Dessa maneira, é preciso reduzir a distância entre palco e platéia, dinamizar formas de espaço cênico (espaços simultâneos e focos múltiplos) e explorar a tridimensionalidade do corpo humano em situação de representação (MEB 26).

Ao basear a representação em aspectos físicizados e materiais, a Biomecânica forneceu para Eisenstein o embasamento de um método específico de produzir imagens que agem sobre o espectador. A organização do movimento - explorado no rendimento de seu efeito - exibida em cena fornece os parâmetros pelos quais o observador coopera em sua observância com o espetáculo.

A contraposição entre o teatral e o cinematográfico se torna mais visível a partir do momento em que a realidade representada não se afasta da faticidade material da realidade não representada. Esse é o espírito de seu ensaio “Do teatro ao cinema”³, uma variação do lema *Mito ao logos*. O título reivindica um trajeto que assinala uma ultrapassagem.⁴

No teatro, “a impossibilidade da *mise-en-scène* se desenrolar pela platéia, fundido palco e platéia em um padrão em desenvolvimento”(FF 23), sua geometria convencional de justapor movimento sem contigüidade redundaram em uma hipertrofia da representação. Haveria uma impossibilidade física do teatro em coordenar os movimentos disjuntivos que se mostrem em uma unidade que supere seu localismo. As tentativas plásticas (eliminação de painéis pintados, utilização de objetos cênicos, movimentos corporais, música, superposição de imagens projetadas e atores) de superar essa limitação da materialidade (limitação flagrante pela imagem cinematográfica) devolvem tal impossibilidade representacional. A linearidade seqüencial do que se expõe em cena não tem o aprofundamento de detalhe e estrutura que o plano e suas transições fílmicos facultam.

Então é preciso ao invés de uma *mise-en-scène*, uma *mise-en-cadre*, isto é, “composição pictórica de cadres (planos) mutuamente dependentes na seqüência da montagem (FF 23)”.

O convencionalismo do teatro dominante, avesso aos requisitos técnicos da materialidade cênica, elabora uma realidade artificiosa que é refutada pela montagem fílmica. A montagem possibilita o registro e exposição de escalas apropriadas para o que é enfatizado, tornando a descrição não proporcional de um movimento um evento organicamente efetivo. Dessa maneira ao “ desbastar pedaços da realidade com o

³ De *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990, p. 15-26. Doravante FF.

⁴ Basta ver que em 1939 sobre esta época Eisenstein afirma “ eu estava crescendo, saindo do teatro para o cinema”(FF 168). Em 1928 mesmo ele proclama que “estou convencido que o cinema é o nível de hoje do teatro. De que o teatro em sua forma mais antiga morreu e continua a existir apenas por inércia”(FF 33)

machado da lente(FF 44)”, o cinema opera uma intervenção que explicita seu *modus operandi*: demonstra e mostra a refiguração dos materiais que exhibe.

As imagens em movimentos do cinema, como uma Biomecânica fílmica, providenciam uma composição (esquema gráfico) que orienta a recepção (emoções/razões do espectador). Quanto mais houver um rigoroso sistema de relações na composição maior será o impacto sobre a recepção.

É no ensaio “Dramaturgia da forma do filme”(1929) que o posicionamento de Eisenstein quanto à superação do teatral encontra-se fundamentada. A concretude material dentro do plano em suas disposições e reapropriações pela montagem geram orientações associativas através das quais se pode esperar encontrar ”uma dramaturgia da forma visual do filme tão regulada e precisa quanto a existente dramaturgia do argumento do filme.”(FF 59) A sintaxe visual prevalece sobre a semântica.

Em 1935 no ensaio “A forma do filme: novos problemas” , diretamente relacionado com “A dramaturgia da forma do filme”, Eisenstein revê seu percurso cinebiomecânico. A impossibilidade do cinema puramente conceptual e da pureza da linguagem cinematográfica fica patente na mudança estrutural da “recente” produção soviética de filmes onde há “o uso de uma dramaturgia mais tradicional, com personagens-heróis se distinguindo”(FF 118).

Contudo, a camaleônica correção de percurso é transformada em nova recusa. Após congratular-se com a riqueza da representação audiovisual que o cinema proporciona, agora mais eficaz através da narrativa, ele afirma que essa riqueza não é para o teatro: “este é um nível acima de suas possibilidades. E quando quer superar os limites dessas possibilidades, não menos do que a literatura, tem de pagar o preço de suas qualidades naturais e realistas.... Que entulho de anti-realismo o teatro inevitavelmente despeja no momento em que se estabelece metas ‘sintéticas’”⁵. O teatro, para ampliar sua representação, desmaterializa-se, explicitando nesse movimento seu próprio suporte físico negado. O anti-realismo, pensado como expansão da linguagem de cena, converte-se na redução de sua atividade representacional.

Somente com o cinema “pela primeira vez alcançamos uma arte genuinamente sintética - uma arte de síntese orgânica em sua própria essência, não um concerto de artes coexistentes, contíguas, ‘ligadas’, mas na realidade independentes (...).De forma que o método do cinema, quando totalmente compreendido nos capacita a revelar uma compreensão do método da arte em geral (SF 169)”. O cinema se converte em uma poética da representação.

⁵ *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990, p. 164. Doravante SF.

O conflito entre o dispositivo fílmico e a integratividade dramática tem sua História. Para Jean Mitry, porém, mais detidamente que Bazin, antes da dissociação⁶, o filme instituiu-se como espetáculo, "imitando a cena, tentando se tornar espetáculo (APC 277)".

O ideal da concentração dramática, fornecendo os padrões de disposição do que se vê tanto das figuras representada quanto do modo de exibição, parecia normas a serem seguidas, sendo o filme o registro do espetáculo (APC 278).

De acordo com Mitry foi Thomas Ince quem mais sistematicamente resolveu essa liberação da concentração dramática ao dissociar teatro e dramaticidade, buscando no drama não mais sua estrutura teatral e observacional transposta para a tela, mas sim uma estrutura dramática cinematográfica (APC 296). Ince rejeita a adequação do palco à tela, mas generaliza a dinâmica representacional dramática como coerência da inteligibilidade emocional do espectador. A concentração dramática é o paradigma para o controle do que é mostrado na tela.

Tal transcendência operacional da teatralidade frente ao teatro se dá ao se considerar a construtividade do drama como um conjunto de procedimentos de singularização tanto do que se representa quanto da orientação dessa representação para uma audiência.

A positiva artificialidade do drama, no sentido de artifício, através da qual a sucessão e simultaneidade do que é mostrado se faz em função de escolhidos eventos dispostos em uma pré-ordenada conclusão, como no caso da tragédia, faz com que tudo contribua conjuntamente para a revelação tanto do modo de expressão quanto do que é representado (APC 298).

Ouvir e ver não se reduzem a uma técnica audiovisual. Ouvir e ver imagens e sons é compreender sua finita articulação em uma estrutura que torne possível suas distinções, modalidades diversas e mutuamente implicadas de compreender um espetáculo em sua totalidade.

A passagem do teatro para o dramático, advista como instituidora da linguagem cinematográfica, é a solução proposta por Mitry para se tornar inteligível o filme também para o realizador. O filme como peça é mais que uma analogia. Expõe determinadas atividades relacionadas com a composição do espetáculo e sua inteligibilidade. O dramático se apresenta como modo transformar referências em orientações de um espetáculo, estabelecendo parâmetros de compreensão do que se representa ao levar em conta os efeitos da extensão e duração do que se exhibe.

⁶*The Aesthetics and Psychology Of The Cinema*. Indiana University Press, 1997. Doravante APC.

Se o dramático se revela na estrutura do filme quando o filme demonstra esta estrutura em sua exibição, o processo de dramatização é a compreensão do filme em sua estrutura. E sendo esta estrutura revelada pela dramatização, é dramática a estrutura do filme. De modo que o específico filme se faz em virtude de sua dramatização. A dramaturgia fílmica, hesitante em Eisenstein, elogiada por Bazin e reinserida por Mitry, é uma chave de acesso à compreensão do espetáculo cinematográfico em sua teatralidade.