

Drama entre duas linguagens: o trabalho do ator no curta-metragem *EmSaias*

Cândice Moura Lorenzoni¹

Professora do Departamento de Artes Cênicas
Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Este artigo é resultado do trabalho final da primeira edição do curso de Especialização em Cinema da UNIFRA- Santa Maria em 2012. O mesmo aborda questões relativas ao trabalho do ator no processo de criação e realização de um filme curta-metragem, concebido a partir de um espetáculo solo de teatro do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSM.

Palavras chave: criação- processo- ator- cinema- espetáculo

A proposta deste artigo é apresentar questões acerca de uma experiência norteada pelo trabalho do ator a partir de sua atuação em um filme curta-metragem, baseado em um espetáculo solo de teatro. O espetáculo em questão, intitulado *EmSaias*, foi elaborado a partir da livre adaptação do romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, pelo acadêmico Leonardo Bergonci, do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

O filme mescla as linguagens teatral e cinematográfica, utilizando as cenas do espetáculo misturadas ao roteiro criado a partir da história da peça. O presente artigo apresentará alguns aspectos acerca do curta-metragem e, a partir de um referencial teórico, examinará aspectos do trabalho do ator no teatro e no cinema.

¹ candicelorenzoni@yahoo.com.br

ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE TEATRO E CINEMA

Assistir a um filme ou a uma peça de teatro pode despertar a curiosidade de saber sobre o surgimento da história. Ela pode ter sido inventada, ela pode ter surgido a partir de uma notícia de jornal ou de uma crônica policial. Por vezes, assiste-se a determinado espetáculo teatral ou a determinado filme por já se saber que o referente é conhecido fator que provoca a curiosidade seja ele da literatura, seja ele da dramaturgia. Histórias de vida, literatura, dramaturgia, crônicas, imagens, músicas, muitas são as referências passíveis à criação, seja nos roteiros de cinema, seja nos espetáculos de teatro, seja em outros segmentos das artes.

A história a ser filmada ou encenada pode nascer a partir de um personagem ou de uma situação. Quando a escolha da história a ser filmada recai sobre uma obra dramaturgica ou literária, ela acaba por ser transformada, pois estará a serviço de uma outra linguagem, e, assim, irá adquirir outros significados. Segundo Furtado (2003), “o roteirista, o diretor tem que ir além do que o leitor lê”.

No que se refere ao cinema, é importante pontuar que não só o enredo é responsável pelo resultado da obra. Fischer (2012), ao comentar sobre a filmografia de John Cassavetes, coloca que:

A atuação é também um fator determinante do discurso da obra, concretizando outros caminhos para uma leitura visual, sonora, sinestésica, imagética e cognitiva. Ao assistir um filme de Cassavetes é possível fazer inúmeras leituras não somente por se tratar de uma obra complexa, de uma linguagem ousada ou de um roteiro bem elaborado, mas, sobretudo, por privilegiar o trabalho dos atores (FISCHER, 2012, p. 2).

Para Bazin (1991), o drama é a alma do teatro, mas não só deste, pois reside também em outras manifestações artísticas: o cinema é uma delas.

No teatro, a encenação não necessariamente está submetida a um texto dramaturgico, mesmo porque isso não seria garantia de um bom espetáculo. Nesse sentido, o texto não precisa ser o suporte principal do que será encenado, pois existem outros elementos que estruturam a obra. A dramaturgia implica contar com outros aportes. Contribuindo com esse pensamento, Juguero (2009) acrescenta que:

A dramaturgia é considerada o discurso da obra teatral, o qual pode partir de um texto ou não. Esse discurso é construído a partir da relação dos elementos da encenação, ou seja, é o diálogo entre os elementos da interpretação, os elementos da cena e os elementos linguísticos, regidos a partir de uma concepção da direção (JUGUERO, 2009, p. 53).

A partir das palavras da autora, percebe-se que deve existir um ou mais responsáveis pela criação da obra como um todo. A obra a ser criada poderá estar sob a tutela de um diretor, o qual cria o que se pode nomear de dramaturgia do espetáculo. Dessa forma, é importante assinalar que o ator faz parte dessa criação junto ao diretor. O ator também pode criar sua própria dramaturgia, constituída pelo repertório de ações físico/vocais que comporá o espetáculo.

Atrelado a essa ideia encontra-se o comentário de Luís Otávio Burnier (2009), que se refere ao texto do ator como “o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir.” (BURNIER, 2009 p. 35). Esse conjunto não deve estar somente submetido a um texto, mas também à construção da dramaturgia do ator, aliada à dramaturgia do espetáculo concebida e trabalhada pelas mãos do profissional responsável pelo todo da obra, que pode ser o diretor.

O texto literário, e não só o dramaturgico, pode vir ao encontro dessa criação, tornando-se uma possível ferramenta de elaboração do espetáculo, tanto para o diretor quanto para o ator. Isso diz respeito às questões que envolvem esse texto, como a sua obra de origem, ou o fato de ser um romance adaptado para o teatro

e que resultou em um espetáculo. A partir desse espetáculo, foi elaborado um roteiro no qual as duas linguagens, a teatral e a cinematográfica, fundem-se. Sobre isso, Bazin (1991), aponta:

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço e a liberdade do ponto de vista em relação a ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho da realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, pela mudança de plano, a interpretação do ator (BAZIN, 1991, p.131).

Partindo desse excerto, pensou-se na possibilidade de olhar para o trabalho do ator de uma perspectiva diferenciada, visto que este artigo aborda uma experimentação feita a partir de um espetáculo de teatro que foi concebido com base num romance adaptado, em que as dramaturgias do ator e do espetáculo se encontraram para dar vida à obra concretizada em cena.

Pode-se afirmar que o texto adaptado do espetáculo recebeu interferências, criando outra história, o que resultou numa segunda obra que mistura teatro e cinema.

Nesse sentido, existe a oportunidade de recriação e ressignificação do trabalho do ator, pois, nesse caso, há uma readequação da própria rede de ações criadas por ele para o espetáculo em relação ao tempo e espaço. Sendo assim, a história trazida pelo texto é reinventada e redimensionada. Da obra original, o romance, permanecem alguns vestígios. Alguns personagens são inventados para dar sentido à história recriada e outros sequer foram citados. Assim, a matriz originada do romance irá, então, ser concretizada, primeiramente como teatro, depois como teatro misturado ao cinema.

A distância entre o que se lê e o que se vê é consideravelmente grande. A leitura desperta a imaginação do leitor, enquanto o cinema cria imagens para o espectador. Caso os espectadores tivessem a oportunidade de ler um roteiro de cinema e depois de

assistir ao filme, perceberiam que as indicações que são necessárias para compor a cena, para contar a história, não possuem o mesmo efeito quando surgem na tela. Altier (1997) elucida essa ideia ao afirmar que existe um abismo entre o leitor e o espectador, visto que o leitor se guia pelas indicações de cada cena presente no roteiro, as quais não aparecem na tela. Um exemplo disso é a indicação de *flashback*, que é um termo utilizado para remeter a acontecimentos passados. Não há como dimensionar a forma como aparecerá no filme, pois dependerá da concepção do diretor para aquela cena, do desempenho dos atores, da direção de fotografia e de outros elementos da linguagem audiovisual.

Caso o espectador houvesse tido a chance de ler o texto e, posteriormente, assistir ao espetáculo, certamente aconteceria a mesma coisa. O que move a curiosidade do espectador é a criação, é o momento em que a obra sai do papel e se transforma em imagem.

No teatro, quando se está diante de um palco habitado por atores, há a expressão visual e sonora, as imagens são concretas, as palavras são ouvidas e o espectador pode ser apanhado pela atmosfera proposta e ser convidado a criar outros sentidos. Sentidos esses sugeridos pelo ator, pela cena e por todos os elementos que a compõem: cenário, figurinos, sonoplastia, iluminação, que são elementos da dramaturgia do espetáculo. Já no cinema, a utilização da câmera, própria da linguagem cinematográfica, intervém na ação dramática, afetando consideravelmente o jogo estabelecido entre o ator e público.

Bazin (1991) reforça essa ideia ao colocar que “o cinema pode acolher todas as realidades, exceto a da presença física do ator”. Essa presença é determinada em relação ao tempo e ao espaço. Significa reconhecer que o outro, no caso, o ator, está na “zona de acesso natural de nossos sentidos” (BAZIN, 1991 p.141). O trabalho no palco é praticamente conduzido pelo ator e o espectador pode segui-lo acompanhando sua trajetória dentro da trama. No cinema, o trabalho do ator é conduzido pela câmera.

No teatro, os atores constituem praticamente a totalidade da obra. Tanto a linguagem do cinema quanto a do teatro falam do homem, mas o teatro o faz apenas através do próprio homem, da presença

viva do ator. Já o cinema prescindir do ator, mas não do personagem que se apresenta, no mínimo, através de quem vê a cena, do olhar por trás da câmera (CONDE, 2010, p.1).

Benjamin (1994 *apud* VIANA, 2006, p. 2), ao se posicionar em relação à reprodutividade da obra de arte, refere-se também ao trabalho do ator. O autor compara duas situações: a do ator de teatro, que se apresenta perante o público, e a do ator de cinema, que se apresenta diante de um grupo de especialistas e técnicos, que engloba o diretor, o produtor e os demais profissionais envolvidos, os quais possuem o direito de intervir na obra. Essa intervenção possui um caráter de teste, em que as cenas são filmadas várias vezes, de diferentes formas, sob a tutela de um diretor que pensa no corte, no enquadramento e nos melhores ângulos das cenas.

Faz-se necessário, aqui, resgatar a figura do diretor para elucidar outros aspectos que concernem ao cinema. No teatro, o diretor é testemunha do trabalho do ator durante o processo de ensaios, ou seja, no próprio processo criativo. No momento em que o ator pisa no palco, ele é o único responsável pelo seu ofício. A função do diretor, seja o de teatro, seja o de cinema, ou do ator que cria a sua dramaturgia enquanto artista é criar realidade na sua obra.

O trabalho do ator e o do diretor são aspectos latentes e comuns às linguagens aqui tratadas: teatro e cinema. Pode-se encontrar, entre elas, lacunas no que tange ao espaço e à presença do público. Além disso, o próprio processo criativo é distinto entre elas. Tarkovski (1990) ressalta muito bem essas diferenças ao colocar que, no teatro, as imagens são estabelecidas por meio da sugestão. Através de um detalhe, o teatro conscientizará o espectador sobre todo um fenômeno. Cada fenômeno tem, por certo, um determinado número de facetas e aspectos, e quanto menor for a quantidade reproduzida no palco, para que o público possa reconstruir por si o fenômeno, maior será a precisão e a eficácia como que o diretor estará fazendo uso da convenção teatral. O cinema, pelo contrário, reproduz um fenômeno em seus pormenores e em suas minúcias. Não se pode permitir, no palco, nenhum derramamento de sangue, mas se conseguirmos ver o ator escorregando no sangue, onde nenhum sangue existe - isto é teatro! (TARKOVSKI, 1990, p.185) Esse talvez seja o principal elemento que faz do teatro

uma arte única: o encontro entre ator e público, no qual este é levado pela mão a mergulhar na realidade criada no aqui e agora. O encenador (diretor) é a figura que tem a visão geral do espetáculo, e, por estabelecer a linguagem e a concepção da obra, tem uma ideia total sobre ela.

É interessante, nesse sentido, a visão de Aumont (2006), o qual considera o diretor de cinema como o encenador do teatro. Para o autor, o realizador no cinema é o homem daquilo que é concreto, o visível e audível, aquele que sabe traduzir uma narrativa escrita em ações e gestos. O enquadramento da câmera é o cerne da encenação. É a organização da disposição e dos deslocamentos dos atores para os diferentes enquadramentos que será necessária ao filme. Isso inclui o comportamento do ator, o jogo de olhares, o desenho dos corpos no espaço. Aumont (2006) coloca o diretor de cinema, o realizador como o ser capaz de ilustrar um texto. Para o teatro, ilustrar um texto seria concretizar o que se quer contar, independente de qual for o material textual utilizado, através ações, dando vida ao texto no tempo e no espaço, utilizando todo o potencial criativo das partes envolvidas (ator, diretor e demais sujeitos envolvidos na montagem do espetáculo).

Para Tarkovski (1990), no cinema, a decisão do diretor, às vezes, vai na direção contrária do que o ator deseja. No teatro, ocorre o oposto. O diretor tem de estar consciente que as ideias dele e dos atores irão somar-se para a construção do personagem e do espetáculo. "O teatro funciona através da metáfora, do ritmo e do verso. Através da sua poesia"(Tarkovski, 1990, p. 171).

Considera-se que o caráter ilusório do teatro, segundo Paula (2001), é a convenção, enquanto o do cinema é o registro, "o documento imagético do que antes, pelo menos foi realidade"(PAULA, 2001, p.25). É possível perceber aproximações entre o diretor de teatro e o de cinema a partir das considerações de Bordwel (2008), o qual afirma que os espectadores, com razão, concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos dos atores, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada

para o olhar do espectador pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Os espectadores são afetados, mas não percebem. (BORDWEL, 2008, p.29)

Bordwel (2001) expõe que o crescimento do jornalismo cinematográfico entre 1910 e 1920 fez com que a crítica posicionasse o cinema como uma arte distinta que nada ficava devendo ao teatro. “O que aparecia como puramente cinematográfico era a técnica emergente da montagem, ao passo que a encenação, pelo próprio nome, parecia teatral”. (BORDWEL, 2001, p. 29).

O cineasta e encenador Serguei Eisenstein (1898-1948) trabalhava sob a perspectiva de fusão dessas duas linguagens teatral e cinematográfica. Conforme Oliveira (2008), na montagem de O Inspetor Geral de Gogol (1926), houve um momento em que toda a movimentação no palco foi paralisada para direcionar a atenção do público para um pequeno gesto isolado. Isso foi considerado pelos críticos da época como um primeiro plano de cinema sobre a ação do ator que estava no palco.

Tarkovski entende que:

O cinema, portanto nunca substituirá o teatro. O cinema vive da sua capacidade de fazer ressurgir na tela o mesmo acontecimento várias vezes- por sua natureza é uma arte, por assim dizer, nostálgica. No teatro, por outro lado, a peça vive, desenvolve-se, estabelece uma relação de empatia...é um meio diferente de autoconsciência para o espírito criador (TARKOVSKI, 1990, p. 169-170).

É importante ressaltar que a palavra teatralidade pode se adequar tanto ao teatro quanto ao cinema. Existe teatralidade não só no palco, embora sejam teatralidades distintas. A partir disso, é possível perceber que são linguagens que têm, tanto como processo, quanto como resultado final, produtos diferenciados, mas que podem se servir uma da outra como complemento, inspiração e referência.

REFERÊNCIAS

ALTIER, Dominique Parent. **Sobre elguión**. Buenos Aires: La Marca, 1997.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto Grafia, 2006.

BAZIN, André. **O cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz - A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

BURNIER, Luis Otavio. **A arte de ator: da técnica a representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CONDE, Rafael. “O Pós-dramático e sua aplicabilidade: teatro e cinema”. In: Congresso de pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 6., 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 1-5. Disponível em: <_portalabrace.org/1. Acesso em: 19 mar. 2012.

EMSAIAS. Cândice Lorenzoni; Luis Carlos Grassi. Brasil, 1997. Filme curta-metragem.

FISCHER, Rodrigo Desider. “O corpo no cinema de John Cassavetes e sua importância para o trabalho do ator contemporâneo”. **Revista do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator**, São Paulo, 2012, n.1, p. 1-11.

FURTADO, Jorge. “Literatura e cinema”. In: Jornada de Literatura de Passo Fundo, 10., 2003, Passo Fundo. Palestra... Passo Fundo: UPF, 2003.

JUGUERO, Viviane. “Texto dramático: caminhos entre a literatura e a dramaturgia da cena”. **Caderno de Literatura**, Porto Alegre, n. 18, a. XIII, p. 50-58, nov. 2009.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAULA, Nikita. **Vão cego do ator no cinema brasileiro- experiências e experiências especializadas**. São Paulo: Annablume, 2001.

A REGRA DO JOGO. Jean Renoir; São Paulo: Moderna, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VIANA, Nildo. O cinema segundo Walter Benjamin. Revista Espaço Acadêmico, UEM universidade Estadual de Maringá, nov. 2006, n. 66, p. 1-8. Disponível em: <[http:// www. espacoacademico.com.br-2001-2006](http://www.espacoacademico.com.br-2001-2006)>. Acesso em: 16 nov. 2012.