



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

DEOVEKI LUIZ DA SILVA JUNIOR

O Divino e o Tecnológico, o Teatro e o Cinema.

Vitória da Conquista
2017

DEOVEKI LUIZ DA SILVA JUNIOR

O Divino e o Tecnológico, o Teatro e o Cinema.

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof. Dra. Adriana Silva Amorim

Vitória da Conquista
2017

DEOVEKI LUIZ DA SILVA JUNIOR

O Divino e o Tecnológico, o Teatro e o Cinema.

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

Aprovado em 16 de novembro de 2017.

Apresentado à Banca Examinadora composta pelos professores

Prof. Dra. Adriana Silva Amorim – Orientadora

Prof. Dra. Milene Silveira Gusmão

Prof. Dr. Ricardo Fraga

Vitória da Conquista-BA

2017



Este trabalho é dedicado ao primeiro primata que ousou utilizar um
osso ou uma pedra como ferramenta.

AGRADECIMENTOS

Nesse momento de pressa e tensão em que eu só quero entregar essa monografia, eu com certeza serei injusto com várias pessoas que são importantes em minha vida e no processo da minha graduação, mas que fique ciente que para quem quer que leia esses agradecimentos, que irei reescreve-lo para a entrega da versão final do meu TCC – reeditei só algumas coisas.

Quero começar agradecendo ao Universo e aos Seres de Luz que nunca me abandonam e não me deixam cair – e, se por um acaso aconteça devido minha teimosia, logo estendem a mão e me colocam em pé.

Depois agradeço aos meus pais por sempre terem feito o que foi possível para me apoiar nessa jornada. Quando digo jornada, refiro a minha vida até esse ponto, ou seja, foram incontáveis momentos de preocupação, cuidado, carinho e amor. Se hoje sou esse adulto que busca sempre fazer o bem, ser honesto e justo é porque foram neles em que me espelhei. Obrigado por nunca colocarem amarras na minha incessante, inconstante e incansável busca pelo conhecimento, mudança e pelo crescimento. Agradeço a minha irmã, por nunca ter deixado nossa amizade morrer, independente da distância e dos meus sumiços do mundo virtual. Peço desculpas a minha sobrinha por ter perdido os primeiros anos da vida dela. Aos demais familiares, que sempre demonstraram seu amor e apoio, peço que sempre se lembrem de que mesmo distante levo vocês no peito.

Ao meu primo Dart: sem você eu literalmente nunca teria voado para Conquista. Saiba que toda paisagem que eu vislumbrei e/ou vislumbrar vou sempre lembrar de você.

Agradeço imensamente a minha amiga Rosana, meu abajur, por ser a melhor amiga de todas, mesmo eu nunca conseguindo retribuir em igual nível. Saiba, Rose's que sempre irei lhe emprestar a borracha; e agora sem cara feia (ou não).

Neste momento, aos meus amigos de Conquista, peço que me perdoem pela correria, mas agradeço a todos vocês direcionando isso a Matheus Vieira, por todo o corre de sempre e pela amizade que desenvolvemos desde meu primeiro dia em Vitória da Conquista. Matt, são tantas histórias compartilhadas... vou guardá-las no meu coração com muito carinho, riso, grito, berro, choro e alegria. Não saia da minha vida, por favor.

Aos docentes do curso de cinema e audiovisual: vocês foram fantásticos e nenhum agradecimento que eu escreva será suficiente pelo o que fizeram e representam para mim.

Deixo um imenso e especial obrigado para Drica, que desde aquele sorriso no ônibus para universidade conquistou meu coração e, com o tempo, se tornou essa minha amiga que, na posição de minha orientadora, nunca reclamou dos “audiões” no Whatsapp de madrugada, muito menos dos meus dramas: sim, seu nome é orientadora e seu sobrenome é mãe!

Minha imensa gratidão aos eternos amigos da Videobase - minha escola e casa - em especial a Marcio Takata, sem você(s) nada disso teria acontecido.

Aos queridos amigos Heiderich, obrigado, também, por me acompanharem nessa caminhada, o apoio e incentivo deram força em cada vez que pensei em terminar o percurso antes da hora. Tathi, nos momentos de quase desistência ou que a coisa ficava pesada, sempre buscava você em meus pensamentos para lembrar que tudo é possível!

Para Dona Olga, digo que jamais terei uma vizinha como a senhora. Obrigado por ter sido minha mãe postiça e amiga... até o último dia de minha vida sentirei saudade das tardes de prosa.

Aos amigos do Farrapos Delirantes, isso tudo também é por causa de vocês. O teatro mora no meu coração porque vocês o trouxeram junto quando passaram a habitar aqui dentro.

Lu, meu amor, obrigado por segurar minha mão... quero atravessar pontes e mais pontes nessa vida de mãos dadas com você. Te amo! (Um emoji de uma maçã verde rodeada por um coração preto de cada lado... e entre parênteses, um capetinha, claro.)

Por fim, serei eternamente grato à Bahia por ter me feito uma pessoa melhor!

RESUMO

A presente monografia busca analisar o teatro e o cinema, traçando suas origens históricas para entender como e quanto as motivações que levaram às suas gêneses dialogam com seu meio e época. Procura-se também compreender a metamorfose que sofrem, ao acompanhar a história humana com os desenvolvimentos e mudanças, sociais, culturais, tecnológicos e políticos. Essas duas artes encontram na Poética Aristotélica um elemento essencial comum de suas criações, o que as coloca como objetos de um exame que levanta particularidades congruentes de criação. Ainda, outras comparações de diferentes particularidades entram em voga, porém com um direcionamento pautado na constituição dessas artes num tempo mais presente e com um enfoque maior em como elas funcionam aliadas à tecnologia, dentro das possibilidades e singularidades de cada uma.

Palavras-chave: Cinema. Teatro. História do teatro. História do Cinema. Dramaturgia. Roteiro.

ABSTRACT

This paper seeks to analyse the theatre and the cinema, tracing their historic origins to understand how and how much the motivations that have led to their genesis dialogue with their time and context. It also seeks to comprehend their metamorphoses by accompanying human's history with its social cultural technological and political changes and developments. Both arts find on Aristotle's Poetics an essential element in common of their creations, placing them as objects of analysis that raises congruent particularities of creation. Yet other comparisons from distinctive characteristics become prominent, however based on both arts constitutions on more recent times, with a wider focus on how they work aligned to technology within each own's possibilities and singularities.

Palavras-chave: Cinema. Theatre. History of Theatre. History of Cinema. Dramaturgy. Screenplay.



SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DEUSES E HOMENS.....	16
2.1 DAS ORIGENS E DESENVOLVIMENTO PARA DEUSES	18
2.2 DAS ORIGENS E DESENVOLVIMENTO PARA HOMENS.....	25
3 DA UNIÃO.....	32
3.1 DA PARTICIPAÇÃO DO PAI DO ESPETÁCULO CINEMATOGRAFICO.....	33
3.2 DA POÉTICA.....	36
4 DA SEPARAÇÃO E INTEGRALIZAÇÃO.....	42
4.1 DA ENUMERAÇÃO QUE TENTA SEPARAR.....	43
4.2 DA TECNOLOGIA QUE SEPARA E INTEGRALIZA.....	46
5 CONCLUSÃO.....	53
REFERÊNCIAS.....	55

1 INTRODUÇÃO

No decorrer da vida, todo indivíduo passa por desafios. Não acredito que os desafios de alguns são mais fáceis que o de outros, mas sim que cada um tem o qual o ajudará a estruturar-se ainda mais como um ser humano consciente de si mesmo e do mundo em que habita – desde que se esteja disposto a enxergar isso. Apesar de nesses 28 anos já ter passado por variadas experiências, sem sombra de dúvida, a graduação foi a mais intensa e importante que vivenciei e que mais me fez crescer como humano e profissional. Durante quatro anos e meio vivi fora do meu local de origem, fora da região do país em que nasci e cresci, ou seja, fora da bolha em que fui inserido.

Eu estava a mais de mil quilômetros longe de casa, sem nenhum vínculo familiar ou social de longa data, havia abandonado o emprego e uma carreira profissional para me engendrar num futuro incerto em uma universidade no interior da Bahia: foi uma decisão criticada de forma muito negativa por indivíduos pertencentes a diversos ambientes da minha vida. Mas foi a decisão mais assertiva já tomada por mim.

A Uesb – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia se tornou minha casa e minha família; e como acontece em toda família, sempre existiu uma relação de amor e ódio: todos os pontos que abordei no parágrafo anterior me assombravam diariamente, numa espécie de cobrança de uma vida que poderia ter sido, ao mesmo tempo em que as experiências diárias na universidade preenchiam lacunas que eu nem sabia existir.

Nesse momento de finalização da trajetória universitária, flashes do primeiro ao último dia no campus de Vitória da Conquista são disparados em minha mente. Relembrando cenas de convívio com meus amigos e colegas do curso e de universidade, bem como da interação e parceria constante com os docentes, com quem tive o prazer e a honra de viver esse período ímpar da minha vida. Graças a eles, os professores, hoje carrego a bagagem de conhecimento que possibilita resolver diversos problemas no meu ambiente de trabalho, desenvolver projetos com consciência do emprego de teorias e técnicas, bem como a função social que se deve ter na realização audiovisual.

Minha intenção verdadeira em realizar a graduação em Cinema e Audiovisual estava muito conectada a isso: adquirir uma bagagem teórica e conceitual que minha formação prática não foi capaz de fornecer – antes de ingressar no curso eu já era um profissional do audiovisual com pouco menos de cinco anos de experiência, atuando numa das três maiores

produtoras da cidade de Campinas. E, se hoje eu posso dizer que atingi meu objetivo, foi pelo desejo dos docentes do colegiado de Cinema e Audiovisual em formar profissionais aptos às necessidades do mercado de trabalho, bem como à paixão e dedicação de cada um deles com a transmissão e difusão de conhecimento; sempre permitindo que nós discentes fossemos, também, os autores da nossa própria educação. Embora eu tenha dado enfoque às questões teóricas e conceituais, destaco a importância do anseio do corpo docente em sempre propor e incentivar os alunos ao labor da realização audiovisual. Pois o contato com a prática é um grande mecanismo orgânico de norteamo de futuro na área.

Tenho em mim a certeza máxima, após ter cursado cinema e audiovisual, da necessidade de uma formação acadêmica para os profissionais que se propõem a atuar na área – muito diferente do pregado pelo mercado de trabalho no Brasil, primordialmente composto por indivíduos formados no cotidiano do fazer audiovisual, devido à realidade do pouco tempo da existência dos cursos de Cinema no país.

Sem realizar um curso superior bem estruturado como o da Uesb, penso ser muito difícil um profissional de cinema e audiovisual ter acesso ao conteúdo programático que o curso desenvolve. Como conhecer e entender a história do cinema mundial e do Brasil, bem como a história da arte e as características que compõem cada movimento. Sem falar dos conteúdos das disciplinas-base de sociologia e filosofia ou o acesso as ideias dos pensadores que decidiram falar sobre o cinema. Entender as lógicas da produção, do mercado, a ética nos produtos audiovisuais, a importância da memória e do domínio das questões mais técnicas ligadas à fotografia, montagem e edição, computação gráfica, dramaturgia, roteiro, tantos outros campos de conhecimento ao qual tive a oportunidade de acessar e, talvez, ao mais principal: o trabalho coletivo com os demais estudantes, pois antes de qualquer coisa o cinema é uma obra coletiva – frase que não passei uma semana sem ouvir em pelo menos umas das aulas.

A matriz curricular do curso auxilia muito no percurso de formação de um profissional multifacetado: o profissional da área de cinema e audiovisual. Enquanto discentes, fomos contemplados a cada semestre com disciplinas que equilibram a formação teórico-prática, despertando na revelação de possibilidades de atuação da área, trilhas para compor um caminho até este ponto, o da realização do trabalho de conclusão de curso.

Sem esse percurso multifacetado e conciso seria impossível conseguir chegar e passar por esse momento. Não à toa, devido a características da minha personalidade, minhas ideias e ideais sobre qual seria meu objeto do TCC se alterou diversas vezes em minha mente, assim como as mudanças entre as modalidades permitidas pelo barema. Uma vez aluno irregular,

tenho nesta, a minha terceira vez cursando a disciplina de Trabalho de conclusão de curso e em cada uma delas realizei uma modalidade diferente de trabalho.

Tais mudanças de projeto se devem não só por questões pessoais, mas por uma característica que já possuía e que a vivência no curso de cinema e audiovisual da Uesb tornou ainda mais latente: quando nos propomos a realizar um projeto, precisamos acreditar nele, para que ele possa ser realizado com dedicação, domínio no que se propõe e satisfação pessoal. Acredito muito que só foi possível concluir a presente monografia, principalmente por tal motivo: enfim encontrei um projeto em que acreditei o suficiente para levá-lo até seu encerramento.

Trazer a discussão das interfaces entre o teatro e o cinema condiz também com minha trajetória de vida, mais especificamente ao período de 2007 a 2011, quatro anos nos quais fiz parte do grupo teatral Farrapos Delirantes, da cidade de Americana, no interior do estado de São Paulo. Meu envolvimento com o teatro era tanto que cogitei cursar um curso superior em artes cênicas. Apesar de muito importante, não foi este o grande motivo da escolha do corpus.

Destaco que a minha primeira e real intenção se deu graças à disciplina de direção de atores do curso de cinema e audiovisual da Uesb, ministrada pela professora doutora do curso Adriana Silva Amorim. O processo educacional adotado pela docente reavivou a minha afinidade com os palcos ao empregar a lógica de levar os alunos para o seio da arte dramática, ou seja, ao teatro, antes de trabalhar a direção de atores para a encenação cinematográfica.

O processo dessa disciplina resultou na primeira edição do projeto *Cine em Cena* (2015), no qual os discentes deveriam escolher um texto dramático e adaptá-lo para uma cena curta, que seria montada e encenada no teatro municipal da cidade. Após as apresentações a adaptação seguinte seria da cena teatral escolhida para um curta audiovisual. Minha escolha foi de um texto de Nelson Rodrigues, *Senhora dos Afogados*. Tanto a adaptação teatral, quanto a audiovisual – assim como todo o processo do projeto *Cine em Cena* – configuram na experiência mais marcante dentre as disciplinas da grade do curso, tanto que o primeiro corpus para este projeto de monografia foi diretamente vinculado ao *Cine em Cena*. Contudo, com a evolução das ideias e delimitações do corpus o projeto se desenvolveu para o que passo a apresentar a partir de agora.

Essa monografia busca discutir as interfaces entre o teatro e cinema, podendo ser dividida em três partes principais: a primeira realiza um traçado histórico acerca do cerne das origens dessas duas formas artísticas; a segunda intenta explicar o que pode ser considerado a alma *fisicalizada* delas, o texto dramaturgico e o roteiro; já a terceira discute aspectos que as diferenciam e integralizam.

Na primeira parte, construo um estudo temporal de forma cronológica crescente, um percurso que se inicia milênios antes do surgimento do teatro grego, que erroneamente é tido dentro do senso comum como o marco do nascimento da arte dramática. Para tanto, utilizo como condutor dessa análise a pesquisa de Margot Berthold que resultou no livro *História Mundial do Teatro*.

Dou início à exposição rastreando o que é comum nas primeiras manifestações: a conexão com o divino, partindo dos primórdios da humanidade, na Idade da Pedra, relatando a ligação dos povos primitivos com suas representações teatrais. Num salto de milênios, direciono o olhar para a civilização egípcia na busca de onde se encontra a manifestação teatral e como ela se dá. Também na região do Antigo Oriente, aponto qual um breve despertar dos mesopotâmios nessa arte e como, pouco após o início da Era Cristã, a constante metamorfose política e social no Novo Oriente sufoca a liberdade de pensamento e relega o teatro ao vínculo divino de maneira impositiva.

Ainda, exemplifico a resistência de alguns povos no mantimento de sua cultura frente à imposição de uma outra opressora, mais especificamente, realizo um breve relato de como se estabeleceu a prática teatral na Índia em seus primórdios. Após esse trajeto, passando por algumas culturas e povos, aponto no teatro grego, explicando sua importância para o teatro moderno e suas convenções e estilos utilizados até hoje.

Na sequência continuo acompanhando a história da humanidade e as transformações da arte teatral, em Roma, no Império Bizantino, Idade Média, Renascimento, Iluminismo e escola barroca. Findo o trajeto até os dias atuais de maneira resumida, pois a abstração buscada – de que o teatro tem sua origem vinculada a ligação humana com divindades – já havia sido realizada.

No caso do cinema, a intenção é esboçar o trajeto da humanidade e o uso da tecnologia na intenção da sua perpetuação, mesmo que sendo imgeticamente num registro, no congelamento do tempo feito por uma câmera. Para sustentar tal argumento, faço um retorno histórico tão grande quanto o qual realizei com o teatro: volto no tempo fazendo relações do surgimento do nascimento do cinema desde a idade da Idade da Pedra, inclusive partindo de Stanley Kubrick para exemplificar o raciocínio.

Em seguida, com o auxílio de parte da tese de doutorado da professora do curso de cinema e audiovisual da Uesb, a pesquisadora Milene Silveira Gusmão, mais especificamente do texto *O desenvolvimento do cinema tecnização e civilização*, retrato o advento do cinema atentando para o processo de tecnização e civilização que o tornou possível. Ainda, alguns dos processos e fatos históricos que levanto vêm, também, do livro *Vocês Ainda Não Ouviram*

Nada de Celso Sabadin. A saber, os fatos são no que diz respeito às invenções e personalidades que marcaram sua presença na história da sétima arte. Elaboro o trajeto do cinema até seu nascimento, já que o objetivo proposto se cumpre até esse ponto da história.

Na segunda parte da monografia trato do texto dramático e do roteiro, peças fundamentais das duas artes tratadas aqui. Escolho esses dois elementos por serem a alma dessas duas artes em estado físico: é neles que o espetáculo teatral e o filme, cada um com seu equivalente, têm seu sopro de vida. Ademais, eles bebem da mesma fonte no seu processo de construção: a Poética de Aristóteles. Assim, apresento não só as ideias vindas direto desse filósofo grego, mas também da leitura que outra autora, Ana Maria Bahiana em *Como Ver um Filme*, faz de seus escritos. Abordo assim, os elementos comuns das construções dramáticas aristotélicas que atravessaram milênios, como nó e desenlace, as leis de probabilidade e necessidade, tema, trama, premissa, gênero, os quatro principais tipos de narrativa, ritmo e arco narrativo.

Tendo a necessidade de realizar algumas contextualizações históricas, ainda me apoio no livro de Celso Sabadin, bem como uso do auxílio de Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* e de Jacques Aumont e Michel Marie no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, quando necessito de algumas definições. E uma vez discorrendo sobre roteiro, fazem-se necessárias referências a autores como Syd Field e seu clássico *Manual do Roteiro* e Doc Comparato com *Da Criação ao Roteiro*.

Como última parte desta monografia apresento a ideia de Riciotto Canudo sobre a enumeração das artes. Na intenção de mostrar o equívoco do italiano em deixar o teatro fora dessa lista, coloco em discussão a presença de cada uma das seis artes não só no cinema, mas também no teatro, conduzindo um raciocínio que exercita apontar as diferenças na forma como as outras seis se fazem presente.

É na diferença que se dá a chave de entendimento desta parte do trabalho, posto que nela tem-se como intuito levantar pontos nos quais o teatro e o cinema se diferem e alguns casos específicos nos quais essas artes se integram.

Por isso, embora a questão rítmica esteja dentro da construção aristotélica e seja mencionada na segunda parte do trabalho, na parte final volto ao assunto para apontar a dicotomia do modo como se dá o ritmo na construção do texto dramático e do roteiro, principalmente pelo viés tecnológico que por natureza se vincula ao cinema. A partir daí, a tecnologia vai figurar bastante o restante da discussão, não me impedindo também de discutir assuntos como a atuação e o gosto do público atual do cinema. Tratando diretamente de tecnologia, aponto questões ligadas a câmera, montagem, planos, pós-produção, interação

tecnológica, mídia e consumo. Bem como questões um pouco mais filosóficas como o tempo e o espaço no cinema e o elemento simples de cada uma dessas artes, com o auxílio dos estudos da professora e pesquisadora da UFRJ, Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, com o artigo *Teatro e Cinema: uma perspectiva histórica* e de André Bazin com o livro *O Cinema – Ensaaios*.

2 DEUSES E HOMENS

Acompanhando o desenvolvimento da humanidade podemos acompanhar também o desenvolvimento das modalidades e técnicas artísticas, indo do princípio das pinturas rupestres e esculturas em ossos até os dias atuais, com computadores realizando processamentos que geram obras de arte. Nesse trajeto humano entendemos a importância que sempre teve ao homem a arte, como diz Gombrich logo no início de seu livro “outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes” (GOMBRICH, 1950, p. 01). Mais do que tapumes, hoje a tecnologia permite criações que em 1950, ano em que Gombrich escreve sua principal obra *A História da Arte*, não eram possíveis de se imaginar.

Pensar na importância que a arte tem para o Homem é tão importante quanto pensar e entender, dentro de cada tipo de expressão artística, qual é essa importância no sentido motivacional de seu desenvolvimento, inclusive esse sentimento em sua origem. Portanto, mostrou-se necessário no estudo presente buscar traçar a história do teatro e do cinema, trazendo seus pontos principais e relevantes para conseguirmos visualizar com tais fatos o que se encontra no cerne impulsionador de cada uma dessas artes.

Sem a pretensão de ser um registro extremamente detalhado de cada passo dado no desenvolvimento do teatro e do cinema, a intenção é mostrar que para o primeiro a congruência com o divino é tão palpável quanto a congruência do homem com o próprio homem para o segundo. Melhor dizendo, o teatro desde sua origem e no seu desenvolvimento acontece vinculado a deuses e divindades, enquanto no cinema sua origem e desenvolvimento se dá na vontade do homem de perpetuar sua existência possibilitada pelos avanços tecnológicos que culminaram na invenção do cinema.

Para tanto, no que diz respeito ao teatro, será utilizado como uma base ajudante na condução histórica, o livro *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold, em um percurso que vai da pré-história até os tempos atuais. Em se tratando de cinema, o apoio condutor se dá num texto que é parte da tese de doutorado de Milene Silveira Gusmão, intitulado *O desenvolvimento do cinema: tecnização e civilização*, bem como no livro *Vocês Ainda Não Ouviram Nada* de Celso Sabadin. Buscando também desde a pré-história as motivações da origem do cinema, a pesquisa se limita até o nascimento do mesmo, uma vez que, apesar de

importante e interessante, o desenvolvimento do cinema, enquanto linguagem e indústria, possui uma trajetória que implica em vários processos, inclusive políticos e sociais, que demandariam um estudo muito mais acentuado e que, possivelmente, uma monografia não seria o espaço mais adequado. Além de que a proposta, como descrita anteriormente, se mostra outra.

2.1 DAS ORIGENS E DESENVOLVIMENTO PARA DEUSES

A necessidade de se expressar parece vir ao humano de forma inconsciente, florescendo nas práticas cotidianas desde tempos remotos e, por mais que seja a forma mais comumente evocada pela nossa mente, as pinturas rupestres dos povos primitivos não foram o único meio da arte extravasar e ganhar alguma representação. Mesmo sendo impossível delimitar qual modo de expressão é antecessor ao outro, precisamos entender que o teatro já desabrochava nos costumes desses povos.

No início de *História Mundial do Teatro*, a autora Margot Berthold aponta a presença do teatro na história humana:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (BERTHOLD, 1968, p.1)

Margot Berthold explica que para os povos primitivos o teatro se alicerça nos impulsos vitais, primários, vinculados aos poderes mágicos das suas crenças citando processos como os encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos (BERTHOLD, 1968, p.4).

Provando sua mágica e encantamento, no sentido de fascínio que os amantes do teatro têm por ele, é na mágica e encantamento, enquanto crença mítica de poder, que vê-se a estreita relação dessa mágica que antecede as caçadas desses povos, no qual o xamã, como nos diz Margot (1968, p.3), tem a convicção de que ele pode fazer com que os espíritos venham em seu auxílio e faz com que jogue com eles: aí a representação cênica. Pois, para Berthold (1968, p.3), além do transe, o xamã utiliza-se de todo tipo de meios de representação artísticos: ele é frequentemente muito mais um artista, e deve ter sido ainda mais em tempos ancestrais (LOMMEL **apud** BERTHOLD, 1970).

É possível que ao falar dos povos primitivos o caminho do pensamento recaia sobre povos que andaram pela terra em milênios passados, mas ainda hoje é possível encontrar comunidades que realizam encenações ritualísticas como as descritas. Basta direcionar o olhar para algumas tribos africanas ou mesmo para os aborígenes na Austrália, onde ainda se

encontra, por exemplo, o uso de máscaras, danças, objetos cênicos como totens, lanças e representações arquetípicas variadas.

Um outro direcionamento do olhar é suficiente para percebermos que não apenas grupos não dominados por uma pretensa civilidade ocidental estão conectados com tempos primevos: vestígios de teatro primitivo podem ser encontradas em manifestações e costumes populares, por exemplo, na dança em volta da fogueira de São João, como relembra Margot Berthold (1968, p.4) antes de complementar que foi assim que o teatro ocidental começou, nas danças do templo de Dioniso aos pés da Acrópole.

Contudo, antes de chegar ao teatro grego, é preciso lembrar que existiu um percurso pelo qual o teatro passou dentro de outros povos, civilizações e regiões do planeta e entender que o teatro, por muito tempo, esteve no campo do ritual religioso e que sua transformação para começar a caminhar em vias de sua raiz mais próxima de como o conhecemos hoje, foi necessária uma única mudança de posicionamento humano: o homem se colocar mais próximo dos deuses e questionar a relação de existência entre eles.

Não só no teatro, mas na arte em geral, essa ligação com o divino na expressão artística pode ser vista analisando as civilizações que nos antecederam. Uma expressão genuína e em nível tão grandioso e duradouro são as construções arquetônicas de escalas gigantescas deixadas pelo antigo povo egípcio. Os enormes templos, além de servirem para cultivar os deuses e para celebrar os faraós – que vale lembrar, eram representantes dos deuses na terra, – muitas vezes serviam como câmaras mortuárias e são indicadores do quão ligada ao além-mundo era tal cultura. Sendo assim não é de se admirar que a arte se expressaria também nesse sentido.

Outrora se pensava que as inscrições nessas câmaras mortuárias, invocações a Rá, o deus do paraíso, ou a Osíris, o senhor dos mortos, suplicando para que aquele que partia fosse recebido em seus reinos e que os deuses o elevassem como seu semelhante, fossem supostos diálogos, como nos traz Margot (BERTHOLD, 1968, p.11), por serem uma mistura entre apresentações na primeira pessoa de forma invocativa, o que as pesquisas recentes refutam. Além disso, complementa Margot, que às oferendas sacerdotais e os apelos aos deuses nas câmaras mortuárias falta um componente decisivo para o teatro: o público, seu indispensável parceiro criativo. Graças à presença desse público, Margot Berthold continua sua fala para nos levar à raiz do teatro egípcio:

Ele (o público) existe nas danças dramáticas cerimoniais, nas lamentações e choros pantomimeiros, e nas apresentações dos mistérios de Osíris em Abidos, que são reminiscências da peça de paixão. Todos os anos, dezenas de

milhares de peregrinos viajavam a Abidos, para participar dos grandes festivais religiosos. Aqui acreditava-se estar enterrada a cabeça de Osiris; Abidos era a Meca dos egípcios. No mistério do deus que se tornou homem - sobre a entrada da emoção humana no reino do sobrenatural, ou a descida do deus às regiões de sofrimento terreno - existe o conflito dramático e, assim, a raiz do teatro. (BERTHOLD, 1968, p.11)

Mesmo os egípcios tendo desenvolvido o drama nessas práticas ritualísticas, muito provavelmente não sabendo de seu feito, não foi o suficiente para existir um avanço e desenvolvimento do teatro enquanto prática artística, até porque tais práticas não eram vistas como tal, com um motivo muito bem explicado por Berthold (1968, p.15) quando ela nos diz que o povo egípcio continuou um vassalo dócil através das épocas de esplendor e declínio dos faraós e que a manutenção das tradições sufocou as sementes do drama. Algo que só teria sido diferente com um indivíduo livremente responsável que tivesse participação na vida da comunidade, tal como encorajado na democrática Atenas.

Faltava ao egípcio o impulso para a rebelião; não conhecia o conflito entre a vontade do homem e a vontade dos deuses, de onde brota a semente do drama. E, por isso, no antigo Egito, a dança, a música e as origens do teatro permaneceram amarradas às tradições do cerimonial religioso e da corte. (BERTHOLD, 1968, p.15)

O que foi muito diferente no antigo oriente, mais precisamente na Mesopotâmia, no segundo milênio a.C, nos informa Margot (1968, p.16), quando os mesopotâmios começavam a creditar a eles mesmo a justiça, além de enxergar seus deuses como seres benevolentes e que estavam descendo à terra nas representações artísticas, como a do matrimônio sagrado, a união do deus ao homem:

(...) pantomima, encantamento e música converteram a tradicional representação do banquete para o par divino e humano num grande drama religioso. Os governantes de Ur e Isin fizeram derivar sua realeza divina deste "casamento sagrado", que o rei e a rainha (ou uma grã sacerdotisa delegada por comando divino) solenizavam após um banquete ritual simbólico. (BERTHOLD, 1968, p. 16)

Embora muito mais recente, já pós início da contagem do tempo dentro na lógica da Era Cristã, o novo oriente perde essa liberdade de pensamento graças à intensa metamorfose cultural e política sofrida na história dessa região. Para Berthold (1968, p. 20), o desenvolvimento do teatro e do drama foi asfixiado pela proibição maometana de qualquer personificação de Deus. O que, de maneira prática, significa que a farsa e o drama e qualquer outra forma próxima às expressões artísticas da Europa se tornaram ultrajantes às leis do

Alcorão, ou seja, proibidas. No entanto, a repressão presente nos mandamentos do profeta não foram suficientes para suprimir a criação de um humano que já havia se libertado das amarras divinas. Margot deixa muito bem claro que além do Monte Ararat desenvolveram-se tanto espetáculos populares quanto de sombras, de tipo folclórico, baseados no mimo (BERTHOLD, 1968, p. 20).

Ainda assim, a autora continua que após a morte de Maomé e da divisão do Islã, entre xiitas e sunitas, se criou uma outra forma de expressão teatral, a *Taziyé*. Uma forma Persa de paixão, uma das mais impressionantes manifestações teatrais do mundo, nas palavras da autora. O que não deixa de mais uma vez, pelo menos nessa parte do mundo, o teatro ter voltado a se vincular com a religiosidade.

Na Índia, nem mesmo as campanhas de Alexandre, o Grande, ou com o avanço do Islã, ou também o avanço do império Mongol no século XIV, foram suficientes para minar o que os indianos criaram dentro de sua cultura no que se refere à arte dramática. Desde a Índia Clássica, o drama e a dança eram os dois principais componentes de expressão cultural e ambos serviam para expressar a homenagem aos deuses (BERTHOLD, 1968, p. 29). Essa mesma dança e sua ligação estreita com os cultos nos templos são os responsáveis pela origem do teatro na Índia. O que levou historiadores a cunharem o teatro indiano com o termo “teatro de templo”, no qual o bailarino era teatro e ator ao mesmo tempo. Para Berthold (1968, p. 32), tanto na Índia quanto no Japão, a arte do ator culmina na perfeição da dança.

E se tratando da arte dramática e do teatro em si, no que diz respeito ao Japão, percebe-se uma imensa discrepância do que foi concebido pelos tempos no ocidente e a introdução do assunto, feita pela autora de *História Mundial do Teatro* (1968), é perfeita para entender o porquê não convém avançarmos mais em direção ao que diz respeito ao oriental nesta pesquisa:

Dentro desses meios de expressão os japoneses desenvolveram uma arte teatral tão original e única que desafia comparações pois qualquer comparação será invariavelmente relevante para um só de seus muitos aspectos. À primeira vista, a coexistência de muitos gêneros e formas completamente distintos de teatro parece confusa. A arte teatral do Japão moderno não é resultado de uma síntese; resulta de um pluralismo multifacetado, de séculos de desenvolvimento (BERTHOLD, 1968, p. 75).

A partir dos exemplos tratados até aqui, passando pela fase primitiva humana e por locais e regiões como o Egito, Mesopotâmia, pelo Oriente Árabe e pela Índia, conseguimos ver a congruência da arte dramática no que diz respeito à sua ligação com o divino e religiosidade do período em que, salvo a especificidade dos acontecimentos e mudanças

culturais e políticas no mundo árabe, o teatro grego não havia se desenvolvido e aberto as portas para que o teatro moderno chegasse ao planeta.

Não se deve deixar enganar que o teatro grego era liberto da conexão com o divino, até porque, como já mencionado anteriormente, ele nasce no grande Teatro de Dionísio, em Atenas, e é marcado pela presença de todo o panteão do Olimpo em frente ao grande público. Inclusive Dionísio só passa a ser considerado o Deus do Teatro quando os ritos dionisíacos se desenvolvem para resultar na tragédia e na comédia. Mas o que vai divergir dos outros povos é a possibilidade de questionamento enxergada pelos gregos, uma vez que o cidadão da polis grega, que possuía voz em seu governo, possuía também a possibilidade de um confronto pessoal com o Estado, com a história, com os deuses (BERTHOLD, 1968, p. 15).

O teatro acompanha as mudanças do tempo, fluindo e absorvendo do homem cada atualização, então, mesmo após um período de 2500 anos, a forma de arte dramática e valores estéticos e criativos dos gregos não perderam sua infalibilidade, melhor ainda, seguiu abarcando conhecimento, crescendo, mais conciso em seu acompanhamento da humanidade, habitando a linha temporal da História da Arte.

O teatro sobreviveu ao domínio Romano e seu *panem et circenses* – pão e circo – que regimes estadistas e o próprio capitalismo até hoje tenta seguir: um teatro de herança grega que era exercido como poder de Estado nas conquistas do Império e onde atores eram aplaudidos por milhares de pessoas apresentando espetáculos de mimo e pantomimas no Coliseu, onde aplaudia-se também o derramamento de sangue das lutas entre os gladiadores.

Logo mais, no Império Bizantino, passou-se por um momento de estaque criativo que Berthold chama de “teatro sem drama” (1968, p. 172): enquanto os poderes imperiais e papais se enfrentavam, não se produziu nenhum material novo, apenas a reprodução de algumas tragédias ou espetáculos de mimo, capturando o gosto das massas, somado a questão de os locais dedicados às apresentações teatrais ou haviam sido destruídos ou funcionavam muito mais para atividades como corridas de biga ou massacre de animais. Até que, como todo império, o Bizantino deixou de existir após mil anos sendo o centro de trocas culturais entre o Ocidente e o Oriente, como se fosse uma ponte entre a Antiguidade e a Idade Média, e em questões de teatro a ponte entre o coração dionisíaco do dramático e o *Te Deum*¹ da representação cristã na Igreja (BERTHOLD, 1968, p. 172).

Apesar de o período que se seguiu ser chamado do período de trevas, o teatro era colorido e, uma vez não estando mais no período da Antiguidade, ele deixa de se enquadrar

¹ *Te Deum* é um hino cristão, utilizado principalmente na liturgia católica.

dentro dos moldes ditos clássicos. Inclusive, não faz questão disso, nem de respeitar as proibições da Igreja. Por outro lado, sempre que possível a provocou ou ignorou tais proibições. Mas foi através dessa mesma instituição que encontrou seu esplendor numa espécie de serviço divino das festas cristãs como a da Páscoa e o Natal.

Para não contrariar uma das leis básicas da natureza, após quinhentos anos de noite, os dias voltaram, findava-se a Idade Média e chegava o Renascimento: as personalidades despertavam e o individualismo aflorava nos homens. O acesso facilitado aos conhecimentos gregos e tantos outros, facilitados pela reprodução nos primitivos prelos, fez a cristandade confrontar a Antiguidade. O protestantismo se espalhava pela Europa e, na Inglaterra, nascia o Teatro Elisabetano. Shakespeare brilhava, mas era na Itália que os olhos do mundo se voltavam, graças aos avanços nas ciências e artes, literatura, cultura e educação. Lá onde o cenário em perspectiva criava uma outra noção de experiência no teatro. Lá onde, enfim, nascia o modelo de teatro mais comum e utilizado até hoje, o teatro de palco italiano.

Em breve surgiria a ópera nos palcos italianos e, dali, seguiria triunfante bancada por príncipes, reis, imperadores e papas. O ballet também receberia sua luz de vida e cairia no gosto da corte. Nesse período de intensas mudanças que conhecemos como Barroco, as salas de espetáculos se tornaram um dos espaços mais importantes de qualquer palácio (BERTHOLD, 1968, p. 322) e o terreno e o celestial se fundiram nas criações artísticas, além do nascimento da *Comedia Dell'arte*, se aproximando mais da vida do povo, com suas alegorias sociais satíricas e se sendo um contraponto ao teatro literário dos humanistas.

Enquanto o período Barroco ia morrendo nos arabescos e ostentações do Rococó, o século XVIII começava a colocar a razão no lugar do divino de forma incisiva, transformando o momento num período de pensar, o Iluminismo. Os espetáculos assumiam uma criação mais voltada para o raciocínio do humano sobre si mesmo, caminhando junto a vertentes filosóficas que surgiam com suas reflexões e críticas. As revoluções colocavam a burguesia no lugar de consumidora teatral e artística de um modo geral, até então posição da corte, caminhando para entrar no século XIX com um ânimo sentimental, forte como o da razão havia sido, o Romantismo.

A prática do poeta romântico foi a da infinitude da natureza, dos mistérios internos e subjetivos do que é a experiência de ser um humano, mas para o teatro não foi possível ter a mesma vivência, pois como salienta Berthold (1968, p. 430) o teatro é socializante e, nessa época, foi associado às técnicas de palco e a padrões sociológicos e organizacionais que, à primeira vista, escapa saliente do movimento romântico.

Então, junto à literatura o teatro já começou a discutir o realismo no final do que se conheceu como Romantismo. Continuando sua posição socializante, o teatro segue no realismo discutindo o indivíduo e sua relação com o social, mostrar-se um teatro útil (BERTHOLD, 1968, p. 440) levando-o a ser um contraponto à luxuosidade das óperas, pois os cenários ficaram mais perto do cotidiano, por exemplo, dentro da casa burguesa como em *A Casa de Bonecas* (1879) de Henrik Ibsen.

Caminhando nesse viés da discussão do indivíduo e do social, mas tentando se livrar do moralismo, o teatro segue com a humanidade e discute a relação com a modernidade do mundo das máquinas, num novo ambiente em que a sociologia lançava novas teorias a respeito do novo modelo de vida coletiva. Brecht questiona o papel do teatro, se ele deve ser entretenimento ou ferramenta didática. Mais do que nunca o teatro avançava sua constante metamorfose até a forma como o conhecemos hoje e a fala de Berthold sobre esse dinamismo é excelente para entendermos esse avanço em poucas palavras:

Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa. (BERTHOLD, p.452)

2.2 AS ORIGENS E DESENVOLVIMENTO PARA HOMENS

Falar de imagem em movimento, de cinema e audiovisual, ou melhor dizendo, traçar sua trajetória histórica, buscando as raízes profundas que levaram até a possibilidade de sua existência seria uma tarefa homérica. Para melhor ilustrar o que aqui se pretende elucidar, nada melhor que um produto cinematográfico: a cena icônica do início de *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968). Na cena em questão um primata vasculha o chão de um lugar árido até que ele chega num montante de ossos de um animal morto e, após uma cena sugestiva de seu raciocínio, o animal pega um dos ossos grandes e começa a usá-lo para bater nos ossos restantes. A montagem paralela nos coloca diante de uma anta caindo no chão após aparente e sugestivo abate, por duas vezes, enquanto o primata continua acertando os ossos variados e um crânio muito semelhante ao formato da cabeça de uma anta. Após essa sequência, o primata joga o osso para cima, a câmera acompanha o objeto e quando chega em seu ápice de altura acontece um corte para uma nave voando no espaço.

Ao realizar essa cena, Kubrick constrói a metáfora que nos diz que o homem chegou um dia a produzir um meio de transporte que o leva ao espaço graças ao avanço tecnológico que, segundo a maioria dos cientistas, tal avanço começou quando nossos ancestrais, na Idade da Pedra, fizeram uso de ossos e pedras como ferramentas – vale ressaltar que o filme do aclamado diretor foi lançado em 2 de abril de 1968 pouco mais de um ano antes da descida na lua pela espaçonave americana, em 20 de julho de 1969. Mas o que tem a ver o cinema com isso?

Seria presunção e insanidade demais dizer que qualquer intenção de um ser vivo na Idade da Pedra, ou na Idade dos Metais, ou mesmo na Idade Antiga, tenha sido na intenção de um dia se desenvolver o cinema como o conhecemos hoje. Mas ele realmente só existe devido esse ato, pois munido de armas, os grupos puderam se proteger e assim passar seus conhecimentos adiante – mesmo que através da prática de observação de costumes não instrumentalizada e não documentada, como passa a ser realizado na Antiguidade Oriental. Nesse processo de acúmulo e transmissão de conhecimento, os desenvolvimentos tecnológicos começariam a caminhar, mesmo que a passos lentos em muito momentos da história da humanidade, e os feitos tecnológicos culminaram nas invenções que levariam à invenção do cinema. Pois, como veremos a seguir, o cinema só existe devido à junção de várias descobertas e inventos que se interligaram num determinado momento.

É inegável que a tecnologia para a humanidade sempre esteve emparelhada à intenção de perpetuação da espécie, pois, mesmo com o capitalismo industrial em que vivemos, quando a tecnologia é o produto que mais gera ou viabiliza o aumento do lucro, quase tudo o que é desenvolvido têm a intenção de facilitar a vida humana e/ou prolongá-la.

Com o cinema não foi diferente, essa arte nasce da intenção do homem se perpetuar de alguma forma, de prolongar sua existência no planeta, mesmo este prolongamento sendo através da reprodução de sua imagem. Contudo, essa intenção é muito anterior ao período em que o cinema estava em vias de nascer. Tanto a história como a arqueologia apontam muitos indícios da antiga preocupação do homem com a gráfica do movimento, nos afirma Milene Gusmão (2008), dizendo que o desejo de imitar, reproduzir ou representar, por meio da pintura, os aspectos da vida e da natureza sempre fizeram parte do cotidiano humano.

Dito isso, vale ressaltar que não é preciso ir tão longe no passado da história da humanidade, uma vez que é senso comum a existência dos registros das artes rupestres ou mesmo das pinturas dos retratos tão anteriores à fotografia. Aliás, para remontarmos um trajeto objetivo que nos leva ao desenvolvimento do cinema, é para um período anterior ao da fotografia que devemos ir. Mas não tão anterior quanto o período do início do desenvolvimento e utilização das lentes, ocorrido no século XV, pois mesmo que tal fato tenha sido muito importante para tantos avanços como os da química, astronomia, bacteriologia, desenvolvimento do barômetro, termômetro, raio-X e da fotografia, como nos traz Gilda Mello (2005, p. 146) citando Lewis Mumford (1938, p.99), o momento mais propício para o estudo aqui presente é o da Segunda Revolução Industrial.

É fato que quando vamos falar da invenção do cinema é comum nos direcionarmos ao período das câmaras escuras e/ou lanternas mágicas, muito anterior à Segunda Revolução Industrial. Mas, por ora, se mostra muito mais importante entender o desenvolvimento da sociedade para que culminasse no momento de nascimento do cinema. Não que elementos como a lanterna mágica e tantas outras invenções precursoras não sejam importantes, mas como afirma Gusmão (2008), a triangulação entre urbanização – tecnificação – civilização constitui a base dinâmica sócio-histórica que possibilitou o desenvolvimento do cinema para ser como o conhecemos hoje, ou seja, um gênero cultural e meio de comunicação. Então, para entendermos mais à frente a evolução tecnológica dos aparatos do cinema, precisamos realizar um primeiro trajeto antes.

As novas formas de organização capitalista e a evolução constante e acelerada dos transportes e meios de comunicação foram latentes nesse período. Junto a isso, a troca gradativa da energia gerada pelo vapor pela energia elétrica e sua distribuição, acarreta o

aumento da necessidade da mão de obra industrial, o que faz com que se acentue ainda mais a urbanização, que havia se iniciado no século XVIII. A economia deixaria de ser doméstica, passaria a ser de manufatura para então se tornar fabril.

Essa relação interdependente entre o desenvolvimento industrial e o processo de urbanização foi marcada por muitos desenvolvimentos técnicos, absorvidos pela tecnologia industrial e para Gusmão (2008) não ocorreram isoladamente:

Como se pode observar as inovações tecnológicas não são ocorrências isoladas. Para Castells (2000, p. 55), elas refletem determinados estágios de conhecimento, em ambientes institucionais e industriais específicos, da disponibilidade de talentos humanos para definição dos problemas técnicos e para as soluções. Além é claro, da capacidade de possibilitar a aplicação da inovação numa relação equilibrada entre custo e benefício; da existência de redes entre fabricantes e usuários capazes de comunicar suas experiências de modo cumulativo; bem como do exercício de aprendizado possibilitado tanto pelo uso como pelo fazer. Por isso, o papel desempenhado pela tecnologia na transformação das formas urbanas é indiscutível, tanto pela introdução de novas atividades de produção e consumo, quanto pela diminuição drástica das distâncias, graças ao enorme desenvolvimento dos meios de comunicação. (CASTELL, 2000 p.55 **apud** GUSMÃO, p.5)

Além disso, continua a autora, as trocas de informação e conhecimento se dão através da fluidez da comunicação e da interação social sob diversas formas, como através da aproximação propiciada pelos negócios nos ambientes urbanos, que possibilitou uma frequência maior da confrontação dos saberes e a troca de informações, especialmente em ocasiões de encontros comerciais que alimentavam sociabilidades específicas.

Nesse período, acontecem diversos avanços científicos como o surgimento dos automóveis, logo Santos Dumont realizava sua primeira experiência bem sucedida com o 14 Bis, o primeiro aeroplano movido a vapor. Na indústria química, William Perkin desenvolve o primeiro corante sintético, que significou a abertura de caminho para vários produtos, como inúmeros cosméticos e o celulóide – que logo se mostraria indispensável para a indústria cinematográfica. Em cinquenta anos, de 1850 a 1900, teve-se um desenvolvimento técnico e científico em proporções que até então não havia registro na história da humanidade.

Como consequência, a urbanização se mostrou ainda mais pungente e o planeta viu sua população mais que duplicar, uma vez que as melhores condições de higiene e saneamento, somado ao aumento do rendimento médio da população economicamente ativa, reduziram a taxas de mortalidade e propiciaram o aumento no índice de natalidade (SABADIN, 2008, p. 19).

As grandes cidades aumentaram, os conglomerados urbanos surgem, a burguesia industrial é uma realidade, o capitalismo financeiro se estabelece, surge também o empresariado, e claro, o proletariado para sustentar isso tudo. Com tanta gente inserida numa nova dinâmica de vida e modos sociais, foi preciso encontrar um meio de convivência entre tais populações numerosas, estratégias de auto-regulação que Milene Gusmão chama de um novo nível de processo civilizador. Nas palavras da autora: “se desenrolava outro processo social, este diz respeito ao percurso de aprendizagem involuntária pelo qual passa a humanidade, ou seja, o processo civilizatório” (GUSMÃO, 2008, p. 8).

Dessa forma, podemos fechar a triangulação urbanização – tecnificação – civilização apresentada pela autora: no século XVIII temos uma sociedade urbanizada e tecnicizada pela industrialização e avanços científicos e ao mesmo tempo essa sociedade passa por um processo de ajustes nos modos de vida para se adaptar a nova realidade de seu mundo (GUSMÃO, 2008). Uma população grande, que queria cada vez mais consumir, seja informações e/ou opções de lazer, somada a um momento econômico propício e de formação de novas fortunas que, como colocado por Celso Sabadin (2008, p. 21) desembocaram no cinema, misto de arte, tecnologia e lazer que atingiu em cheio o coração de uma numerosa parcela do proletariado, um mercado que nascia naquele final de século.

Quando os irmãos Lumière fazem a primeira exibição pública no Grand Café, Boulevard des Capucines é sem dúvida um marco, mas ele possui sua trajetória tecnológica dentro desse avanço científico já descrito, um avanço que se inicia com as câmaras escuras, resultante de diferentes trabalhos de astrônomos e ópticos do século XIII e que virou uma das principais diversões durante o século XVII: eram capazes de projetar histórias, cenários e visões fantasmagóricas, deixando, assim, os domínios da ciência e da astronomia para mergulhar nos do artifício, da representação e da ilusão (MANNONI, 2003, p.37 **apud** GUSMÃO, p.12).

As lanternas mágicas foram as substitutas das câmaras escuras enquanto meio utilizado para exibição de imagens. Elas podem ser comparadas ou associadas como parentes distantes dos projetores de slides. A lanterna mágica era uma caixa com uma vela acesa dentro, que projetava sombras, formas e pequenas figuras nas paredes para a plateia. Evento que na segunda metade do século XVIII tornou-se um show muito popular em circos e feiras de atrações.

Fora alguns outros inventos primitivos que surgiram tentando realizar o efeito de animação e de imagens em movimento, por volta de 1790, Etienne Robertson desenvolveu o Phantasmagoria, que consistia num espetáculo em que o aparelho do inventor belga projetava

imagens de fantasmas e demônios nas paredes – de um teatro decorado como uma igreja gótica – por meio de lanternas que eram movimentadas por trás do cenário sobre um carrinho.

Inovações como essas surgiram em vários lugares e no século XIX as lanternas mágicas possuíam duas ou mais lentes projetoras capazes de fazer fusões e simular ligeiro movimento, o que ajudava em o espetáculo ser muito mais teatral e circense do que próximo ao cinema. Por 300 anos, a lanterna foi o meio de exibição de imagens mais utilizado e ficou popular em várias partes da Europa e até do mundo, graças ao que Milene Gusmão (2008, p. 13) classificou como um novo ofício, os lanterninhas ambulantes, que viajavam de vilarejo em vilarejo levando as lanternas e realizando exposições. Uma atividade bem próxima à qual seria a dos projetoristas ambulantes do cinematógrafo no futuro.

Várias outras invenções baseadas em sombras, silhuetas e desenhos foram feitas nesse período em que a lanterna mágica triunfava como entretenimento, mas faltava uma representação mais real das imagens, faltava algo que pudesse tornar isso possível, faltava nascer a fotografia.

Bem antes da Segunda Revolução Industrial já existia o intento humano de tentar captar imagens. Em 1839, Jacques Daguerre desenvolveu o daguerreótipo, capaz de fixar imagens na câmara escura. A título de informação, convém destacar que por volta de 1833 o Francês radicado no Brasil, Hércules Florence, realiza experimentos com a câmara escura e obtém resultados melhores que os de Daguerre, mas não obteve reconhecimento à época e essa informação só foi devidamente resgatada na pesquisa do fotógrafo, pesquisador e professor paulista Boris Kossoy.

Foram vários avanços, até que em 1850 já era possível fazer uma fotografia em poucos segundos. Mas foi em 1872 que Eadweard Muybridge realizou um experimento que faria uso dessa maior rapidez na captura das imagens. Para tal feito, o fotógrafo inglês colocou 24 câmeras ao longo do percurso que um cavalo correria e que seriam disparadas por um barbante que romperia quando as patas do cavalo os rompesse. O ponto principal disso tudo não foi nem a verificação do movimento das patas do cavalo a galopar, mas sim a verificação de que ao exibir essas 24 imagens rapidamente uma após a outra criava a ilusão de movimento bem próximo da realidade. Muybridge consegue esse feito capturando o movimento do cavalo, ou seja, não foi preciso que o cavalo posasse para as fotos. Muybridge divulgou seu feito, que foi cunhado como “fundamentos para um novo método de entretenimento” pelo jornal San Francisco Alta.

Um palpite premonitório que se provaria verdadeiro nos anos seguintes com as invenções que surgiram para tentar capturar a imagem em movimento através do meio

fotográfico, que foi impulsionado pelo desenvolvimento do rolo de papel fotográfico por George Eastman a partir de 1885. Contudo, apesar de uma certa facilidade trazida por Eastman, esse processo de tirar fotografias em um curto espaço de tempo e exibi-las logo se transformou numa atividade sem importância. Aparelhos criados para visualizar essas imagens como o Zoetrope, Phasmatopes, Zoopraxiscopes e similares ficaram presos à exibição individual, muito mais ligado a parques de diversões, circos e feiras, pois faltava algo primordial para que o processo se tornasse algo coletivo: a projeção.

Foram os irmãos Lumière, com a visão de homens empresariais que eram, que vislumbraram que com a projeção das sequências de imagens em movimento para uma grande plateia seria algo mais rentável. Isso porque Thomas Edison, foi até Paris com seu cinetoscópio para uma exibição, na qual eles, os irmãos, estavam e que foi suficiente para entenderem quais eram as vantagens e defeitos do aparelho.

O instrumento de Edison era resultado de um trabalho de pesquisa e desenvolvimentos em parceria com seu empregado William Dickson – embora o inventor americano, após se desentender com seu empregado tenha passado a negar qualquer participação dele em seu invento – e caracterizava-se pela projeção não ultrapassar o tamanho de um cartão de visita e permitir a exibição para apenas uma pessoa por vez, o que justifica o olhar dos Lumière para isso como um defeito. Por isso, como nos diz Sabadin (2009, p. 40), os franceses se dedicaram a fazer com que as imagens pudessem ser projetadas e após vários testes requereram, em 13 de fevereiro de 1885, a patente daquilo que batizaram de cinematógrafo.

A invenção francesa era muito superior à norte americana, pois além de leve e compacta (pesando apenas 4,5 quilos), ela funcionava ao mesmo tempo como filmadora, copiadora e projetor. Pensando de forma comercial, era mais que conveniente: uma única pessoa podia filmar, revelar e projetar os filmes, o que facilitou sua rápida difusão em todo o planeta.

O cinema estava inventado como técnica: finalmente a humanidade tinha conseguido o que há muito buscava: agora era possível registrar os feitos do homem, fossem eles banais, como o movimento de uma rua, ou registros de eventos históricos como o salto da morte, em que Franz Reichelt salta da Torre Eiffel para testar seu protótipo de paraquedas.

Apesar de possuir a técnica, o cinema ainda não possuía a linguagem. Então, por um bom tempo, as vistas – que eram, de forma simplificada, imagens do cotidiano – foram as resultantes do circuito, se pudermos chamar assim, de captação e exibição. Anos se seguiriam com o cinema se espalhando pelo mundo e com seu uso para entretenimento. Surgiriam nomes como: Méliès, que levou o espetáculo ao cinema, sendo considerado por muitos como

o pai da ficção; D. W. Griffith, com seus estudos e inovações em planos e enquadramentos; bem como o francês Pathé, empresário experiente que levaria o cinema para um início de processo industrial na França. Do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos, surgiriam empresas como a Biograph e a Vitagraph, organizações empresariais pioneiras no objetivo específico de produzir filmes para cinema. Enfim, junto à história da humanidade a sétima arte seguiria sua evolução, cheia de detalhes e influências das mudanças sociais dos locais de onde era produzida e do globo terrestre de um modo geral.

3 DA UNIÃO

Como já abordado no presente trabalho, o teatro é milenar e teve um desenvolvimento gradual que segue a trajetória da humanidade, tendo na Grécia um ponto chave do qual ele prosseguiu, e ainda prossegue, por mais de dois séculos e meio englobando conhecimento, progredindo estética e criativamente. Mas não é de graça ou por simples casualidade que se dá esse fato: é em solo grego que o cerne dessa arte – mais especificamente as regras da dramaturgia – é estudado e destrinchado na *Arte Poética* de Aristóteles.

A obra é um conjunto de escritos do filósofo grego, anotações esquemáticas que eram destinadas às suas aulas no Liceu. Esses escritos serviam de guia para desenvolvimento das aulas e não para serem conhecidas através da leitura. É o primeiro escrito conhecido que busca especificamente analisar algumas formas de arte e da literatura de seu tempo, embora seja um registro limitado de como era a arte grega naquele período, é o livro que influenciou o teatro ocidental e continua ecoando na dramaturgia atual.

Em síntese, a proposta do livro é estabelecer uma ampla introdução acerca do cerne da poesia, seus diferentes gêneros, suas origens psicológicas e a história de seus inícios. Ainda, busca esquematizar e teorizar a tragédia e fazer o mesmo com a epopéia – embora não consiga mesmo resultado – além de realizar uma comparação entre as duas. Essa esquematização estabeleceu algumas regras que une essencialmente o processo de criação no teatro e no cinema e será objeto de estudo nesse capítulo.

3.1 DA PARTICIPAÇÃO DO PAI DO ESPETÁCULO CINEMATOGRAFICO

Ao se estudar os escritos aristotélicos, torna-se evidente que o cinema, assim como o teatro, se apossa e nutre do que a Poética propõe. E é esse o intento dessa parte da monografia: entender a inter-relação do cinema e do teatro enquanto seus processos de dramaturgia, analisando como ela se dá de forma muito parecida na construção dos textos dramáticos e roteiros, seja utilizando os escritos de Aristóteles ou mesmo de outros autores que se basearam nele ou não. Portanto, antes de dar prosseguimento é interessante buscar as definições do que vem a ser o texto dramático e o roteiro.

Buscar a definição do que é o texto dramático, segundo Pavis (2008, p. 404), é algo problemático, pois a tendência da escrita dramática é reivindicar, não importando o texto, um propósito para atuação. Todavia, qualquer texto escrito pode ser encenado. Todo texto é teatralizável, a partir do momento que ele entra em cena. Vamos assumir para esse estudo, que texto teatral é aquele que possui as características que iremos abordar no decorrer da escrita deste capítulo. Não que exista qualquer intenção do trabalho em ser parâmetro classificatório, mas adota-se essa definição para excluir qualquer interrogativa utilizando o argumento de que uma bula de remédio é um texto dramático, por exemplo.

No que concerne em definir um roteiro cinematográfico, nas palavras de Syd Field, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro (FIELD, 1982, p. 12), uma definição óbvia e objetiva com a qual o famoso roteirista estadunidense introduz o assunto em seu célebre livro, mas mais à frente ele evolui essa colocação, tanto que Doc Comparato a usa em seu livro *Da Criação ao Roteiro* (1995): o roteiro é uma história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática (SYD FIELD, p.8 **apud** COMPARATO, p.21).

É muito importante saber que se levou um tempo para o cinema passar a adotar elementos dramáticos na produção dos filmes. As vistas eram muitos similares entre si, pois por um período elas eram produzidas quase que apenas pelos Lumières e seus empregados, devido acordos comerciais que faziam com quem comprava seu cinematógrafo. Fora isso, elas se limitavam a uma duração em torno de um minuto, a câmera não experimentava nenhum tipo de movimento e geralmente mostravam pessoas, carros, bondes, trens ou até mesmo animais passando diante das lentes (SABADIN, 2008, p. 48).

De forma tímida, com a técnica dominada, alguns filmes foram realizados tentando contar breves histórias, mas não passavam de idéias simples, como a de um menino que pisa

numa mangueira para segurar água e depois enfim a solta de vez para molhar o jardineiro. Uma espécie de piada simples, mas não podemos deixar de lembrar que foram reproduzidas formas muito parecidas nos programas de comédia televisivos na década de oitenta no Brasil.

Com o passar do tempo, as vistas prolongaram-se mais alguns minutos, pois apenas em 1886 foi desenvolvido um projetor com capacidade para rolos maiores de filmes, o que não mudou muito o conteúdo do que se produzia até então. Por exemplo, no mesmo ano, dois cinegrafistas da empresa dos Lumière montaram doze rolos que constituíam numa reportagem filmada da coroação de um Czar: uma das primeiras experiências de montagem, porém ainda não possuíam nenhuma intenção dramática. Ainda aconteceram algumas incorporações às filmagens, como encenações ao ar livre que contavam com cenários, figurantes e figurinos. Chegou-se a filmar uma encenação da paixão de Cristo e pela primeira vez o cinema mostrava uma história longa, da adoração dos magos à ressurreição.

É interessante pensar que se a partir de 1897 os Lumière não tivessem reduzido o número da produção de seus filmes é muito provável que as Indústrias Lumière tivessem sido pioneiras em outros aspectos da linguagem cinematográfica também e que talvez o cenário do cinema no mundo de hoje fosse diferente. Mas os irmãos eram muito mais empresários que artistas e acreditavam que seu invento só conseguiria manter o interesse do público por mais alguns anos, não que fosse sem motivo, pois em menos de um ano e meio após o lançamento do cinematógrafo, o público que ia nas exibições das imagens em movimento havia diminuído consideravelmente.

Contudo, se os irmãos Lumière não possuíam a veia artística necessária para mudar a visão para com as possibilidades de criação com o cinematógrafo, um outro francês era dotado dela, seu nome era Méliès e que, para a sorte do cinema mundial que conhecemos, estava na fatídica exibição do Gran Café em 1885: ele se maravilhou com as imagens em movimento. A Méliès podemos dar grande crédito pela introdução não só dos elementos dramáticos, mas da dramaturgia ao cinema. Na descrição de Sabadin:

O sucesso de Méliès em todo o mundo foi tão substancial que despertou, na área do cinema, o fenômeno da pirataria. *Viagem à Lua, Cinderela, Cleópatra*, e diversas outras produções da Star Filme eram ilegalmente copiadas e distribuídas nos Estados Unidos, o que obrigou o cineasta francês a abrir um escritório naquele país em 1903. (SABADIN, 2008, p.58)

Méliès é o diretor do clássico e muito conhecido *Viagem à Lua (Le voyage dans la Lune, 1902)* filme que contém a cena histórica, clássica, do rosto da Lua sendo atingido por uma cápsula espacial em um dos olhos. Assim eram os filmes de Méliès, graças a ele o

cinema ainda em sua infância já via foguetes, viagens interplanetárias, viagens ao fundo do mar e extraterrestres, o que soa muito impressionante e se deve ao fato da antiga carreira de mágico desse visionário francês, bem como de sua trajetória no teatro. O que pode ser usado para justificar que, apesar de todos esses atributos destacados, seus filmes eram deveras teatrais, com as ações enquadradas como se o espectador estivesse sentado na platéia, inclusive com personagens interagindo com essa plateia fictícia antes de entrar em ação. Contudo possuíam uma característica básica para a unidade dramática, dentro dos escritos de Aristóteles.

3.2 DA POÉTICA

Sendo teatral ou não, os filmes de Méliès, possuíam algo básico para Aristóteles enquanto uma criação de unidade dramática: o nó e o desenlace. Para o filósofo grego (2001, p. 25), o nó é a parte do início da história que vai até o ponto a partir do qual se produz a mudança para uma parte ditosa ou desditosa e o desenlace é a parte que vai desde o princípio dessa mudança até o final. Explicando, o nó é desde a parte inicial do filme até seu primeiro ponto de virada, que Syd Field (1982, p. 16) nomeia de *plot point* e o define como qualquer incidente, episódio ou evento que "engancha" na ação e a reverte noutra direção. Quanto ao desenlace, seria todo o desenvolvimento da obra até o seu desfecho final.

Em se tratando de final, é aí que se encontra a função da tragédia para Aristóteles, pois mesmo que o final do herói seja sua ruína, o espectador se identifica com ele e através dessa identificação expurga suas paixões: ocorre a catarse. Para Pavis:

A catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, "provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções". Trata-se de um termo médico que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma "lavagem" e uma purificação por regeneração do ego que percebe. (PAVIS, 2008, p. 40)

A dissecação aristotélica é tão importante que Ana Maria Bahiana, em seu livro *Como Ver um Filme*, diz que sem Aristóteles e a Poética, o roteiro não seria o que é hoje. Nas palavras da própria autora:

Quando, no ano 335 A.C., Aristóteles dissecou princípios e práticas da arte dramática em seu tratado Poética, ele conseguiu antecipar "um texto em prosa ainda sem nome", que seria a literatura, mas não o que viria a ser um dos usos mais comuns de seu trabalho — o roteiro cinematográfico. Ouso dizer que, sem Aristóteles e Poética, o roteiro não seria a clara e definida peça de literatura dramática que é hoje, e roteiristas ainda estariam quebrando a cabeça para tentar contar uma história complexa em menos de 120 minutos, sem perder a atenção das pessoas na sala escura. (BAHIANA, 2012, p.31)

Não só isso, Ana Maria continua trazendo a questão da lei de probabilidade e a lei da necessidade levantada pelo grego. Quando ela traz a lei de probabilidade, fala ser a que nos dá a sensação de verossimilhança ao ver um filme ou um espetáculo, sendo preciso que o roteirista e o dramaturgo, para atingi-la, criem uma lógica interna dentro do universo em que ele desenvolve sua história, para que a obra seja crível para o público e o consiga manter

enredado durante toda a duração do filme ou da performance: isso permite que um elefante voe com o bater de suas asas gigantes, que humanos possuam super poderes ou que enfrentem extraterrestres e tantas outras coisas impossíveis no mundo real, mas que quando obedecem às normas inventadas dentro do universo criado faz com que tudo seja possível. Para Bahiana:

Sabemos que tudo na tela é fruto da imaginação de alguém, mas... tudo aquilo é provável? Se os fatos na tela obedecem a normas inventadas, porém rigorosamente mantidas ao longo dos 120 minutos, somos capazes de acreditar em praticamente tudo: bichos que falam, carros que voam, prostitutas que se casam com milionários, vampiros que frequentam a escola. No primeiro momento em que piscamos forte, balançamos a cabeça e dizemos mentalmente (ou não) “Mas que surreal!”, o filme nos perdeu um pouquinho. Se continuarmos tendo a mesma reação, o filme pode nos perder de vez — o preço de violar a lei da probabilidade. (BAHIANA, 2012, p.31)

A lei da necessidade serve como norteadora para os roteiristas e dramaturgos, uma vez que ela disciplina a escolha que eles farão entre todas as vertentes possíveis para a narrativa, que impulsionam a história e explanam o mundo interior dos personagens, além de justificar as suas ações e esclarecer o universo físico e emocional que eles habitam, criando as sensações que tornam a história mais interessante. Quando algo acontece no filme ou espetáculo, sem nenhuma motivação e parece deslocada de todo o contexto, sem conexão com tudo o que aconteceu anteriormente, não servindo para explicar, complicar ou avançar a história, é porque a lei da necessidade foi violada. Resultando numa quebra para o espectador que muito provavelmente tornará a obra confusa ou tediosa, por exemplo. Quando a lei da necessidade é quebrada, para Bahiana é como se:

O perfume exageradamente doce da autoindulgência vai pairar no ar, irritante como num elevador às 9h da manhã. Vamos nos perguntar: “Mas por que mesmo estou vendo isso, hein?” Quando ruidosamente desobedecida, a lei da necessidade nos desprende do filme de imediato — e, em geral, para sempre. (BAHIANA, 2012, p.31)

Além disso as obras teatrais e cinematográficas, todas elas, possuem um tema, premissa, trama e gênero. O tema, para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 143), a princípio, tem um sentido impreciso, é o assunto, a idéia ou a produção desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Sendo nela, a coluna vertebral, com a veia ideológica ou factual e assegura sua coerência. Isto é, não é a história, ou o que vai acontecer com os personagens ou qualquer outra relação direta com os traços deles, mas sim a idéia fundamental que permeia tudo.

Mas vale se atentar para o fato de que existem as possíveis dimensões do tema, enquanto interpretação do espectador, visto que as obras de arte, de um modo geral, estão fadadas a serem interpretadas a partir da experiência de vida de cada indivíduo. Tornando necessário uma melhor análise antes. Não à toa Patrice Pavis aborda o assunto:

É quase impossível descrever todas as formas sob as quais um tema é revelável, pois esta noção fica dissolvida no conjunto do texto dramático (e mesmo da encenação, que também cria imagens ou temas recorrentes). Isolar um tema, isto é, um conteúdo excluído de sua forma, é igualmente problemático. Não há, com efeito, no texto poético e dramático, dissociação da forma e do sentido, mas imbricações dos dois: é o caráter único e não fixo desta imbricação que atesta a poeticidade do texto. Extraíndo da peça certos temas, entregamo-nos muito mais a uma operação extra literária de comentário ou de interpretação que a uma análise científica da obra. Toda crítica temática deveria ser, portanto, também estrutural, e descrever um percurso ou um arranjo. Sendo o tema um esquema mais ou menos consciente e obsessivo do texto, cabe ao crítico rastrear essas estruturas temáticas, mas também decidir por meio de que temas a obra é mais facilmente explicável ou produtiva. (PAVIS, 2008, p.399)

A premissa vai se desdobrar do tema, melhor dizendo, é a forma que o tema se assume. Por exemplo, na tragédia grega Édipo-Rei, seja na montagem do espetáculo ou em uma adaptação cinematográfica, o tema sempre será a impotência do homem diante o destino, assim sua premissa também sempre será a do homem que vai tentar fugir de seu destino, mas suas escolhas e ações sempre o colocará no caminho para a fatalidade à qual está designado.

Seguindo uma lógica de conexão, da premissa obtemos a trama, que é a história do filme, como a premissa se desenvolve. Para facilitar o entendimento, seria o conteúdo da fala de um amigo contando ao outro a história de um filme ou espetáculo que ele viu. Aproveitando o exemplo de Édipo-Rei, já utilizado no parágrafo anterior, o início da premissa dessa tragédia seria a história do rei de Tebas que, buscando ajudar sua cidade que passa por necessidades, consulta o deus Apolo para saber o que fazer. Como resposta ele recebe a indicação de que precisa acabar com a imundície que corrompe o país, entregando o assassino do antigo rei à justiça. Édipo decide ele mesmo investigar, consultando um adivinho, Tirésias, que diz que o assassino está tão perto que ninguém consegue ver quem ele é, que além de tudo ele matou o próprio pai e desposou a própria mãe e é o próprio rei Édipo. Enfim, são os detalhes da história, como ela começa (o exemplo aqui dado), como ela se desenvolve, quais são os conflitos, vitórias, viradas, conquistas e derrotas.

Em se tratando de gênero, é a forma como a premissa e a trama se desenvolverão. Por exemplo, o mesmo Édipo-Rei pode receber uma montagem tradicional dentro dos moldes da

tragédia grega ou fazer como Pasolini em sua obra homônima, que adapta o clássico de Sófocles em 1967 criando um drama fantástico, não só colocando os eventos da história em uma ordem diferente da original, mas ainda trazendo parte da obra para um outro período. Além desses dois exemplos, tal história poderia também ser montada para os palcos ou adaptada com uma cronologia dos fatos, levando-a para o gênero do suspense, numa corrida que culminaria na descoberta dos segredos da história de Édipo. Isso revela que uma mesma obra pode transitar em diferentes gêneros, que são variados e não serão discutidos devido à baixa relevância para o presente trabalho.

Definidos esses quatro pontos imprescindíveis para a escrita de texto dramático e roteiro cinematográfico é preciso decidir de que forma eles serão usados, mais precisamente qual a narrativa escolhida para a trama da história e, na verdade, como nos expõe Ana Maria Bahiana (2012, p. 33), escolher qual a mais adequada para enfatizar o tema e a mais coerente com a premissa. São quatro os principais tipos de narrativas: direta, inversa, episódica e fracionada, ambas as últimas aplicáveis nas duas frentes artísticas aqui em estudo.

Falando em narrativa direta, pode-se classificá-la como a que segue uma ordem cronológica de começo meio e fim. A presença de flashbacks e flashforwards² durante seu desenvolvimento a mantém nessa categoria.

A outra forma de narrativa que pode ser adotada é a inversa. Uma história que é contada inteiramente em flashbacks, em que as primeiras imagens, na realidade, são do final do filme. Esse estilo narrativo se encaixa perfeitamente em thriller de suspense, pois se inicia a história levando o espectador à enganosa certeza do desfecho e na sensação de curiosidade para saber do trajeto dramático que leva os personagens àquele ponto.

Contar várias histórias, com tramas independentes, mas com um tema e até uma premissa em comum é o que caracteriza a narrativa episódica. Cada história tem seu início meio e fim e não necessariamente precisam culminar num mesmo desfecho, nem se entrecruzarem. Agora, contar várias histórias ligadas entre si, com segmentos fora de cronologia e que se conectam através de personagens, de ações, símbolos ou momentos-chave, caracteriza a narrativa como fracionada ou não linear.

Para o teatro, a narrativa direta é a opção mais comumente adotada pelos dramaturgos, ainda, sem a utilização de flashbacks e flashforwards, sendo este último de emprego raro. Isso se dá em razão de o emprego de tais artifícios narrativos colocarem a história fora da lógica

² flashback é o termo em inglês para uma cena que remete a um episódio anterior àquele que acaba de ser evocado, já o flashforward é para uma cena no futuro – essas técnicas "cinematográficas", não foram, entretanto, inventadas pelo cinema; já existia no romance (PAVIS, p.170).

cronológica, exigindo que no momento da execução a indicação dos limites de onde se inicia e onde termina a cena para que seja apreensível ao espectador. O emprego delas no teatro e no cinema se diferenciam por alguns motivos que serão abordados posteriormente, uma vez que tais diferenças se evidenciam na hora da execução da montagem do espetáculo e da realização filmica.

Independente da escolha do tipo de narrativa, um roteiro e um texto dramático, necessitam de uma estrutura para que ele se sustente. “Sustentar” se mostra o termo ideal, já que para serem considerados bem estruturados, precisam estimular, provocar, instigar e emocionar o espectador. Quando ele o faz, entrega a certeza de que o dramaturgo ou o roteirista conhecem bem seus personagens e tem controle sobre o que eles fazem e sobre o que os acontece.

Para tal, segundo Bahiana (2012, p. 34), o material precisa ter ritmo, que vai influenciar na construção dos diálogos, que precisam estar subordinados às regras aristotélicas de probabilidade e necessidade, além de ditar o tempo das ações – o ritmo é trabalhado de formas diferentes no texto dramaturgico e no roteiro, mas convém esperar para se ocupar disso no próximo capítulo. Ademais, é imprescindível um arco da narrativa, pois tanto o roteiro quanto o texto dramático são jornadas: os personagens fazem um percurso que os transforma, fazendo-os chegar ao final da história diferente do que eram do início – de maneira física, metafísica e emocional.

Esse arco é descrito por Aristóteles na Poética, quando a trama e os personagens são apresentados. Na ação crescente que se dá no desenvolvimento dos acontecimentos da história, com os conflitos aumentando, sendo resolvidos ou não e se acentuando até atingir um clímax, ou seja, o momento em que os eventos e conflitos chegam a seu ápice. Após isso a ação toma um rumo decrescente, com os conflitos se dissolvendo ou resolvendo até a conclusão final.

A utilização desse modelo aristotélico costuma construir uma história com três atos bastante definidos: ATO I, ATO II e ATO III. O ATO I é quando acontece a introdução da história, o momento de apresentar os personagens e iniciar o desenvolvimento da trama, além da introdução do primeiro obstáculo do protagonista, a mudança que fará o personagem principal sair da sua zona de conforto, a mesma que é apresentada na introdução da história. Já o ATO II é o momento em que ocorre o auge da oposição, a trama se complica e acontece a introdução de novos personagens. O conflito principal da história é revelado e acontece a primeira tentativa de resolução, que além de fracassada pode aumentar ainda mais os problemas. Chegando no ATO III acontece na história a mudança interna do personagem, sua

superação pessoal que se dá na resolução do conflito. Agora o herói está distante do que ele era no ATO I, ele é alguém melhor. Por volta dos anos 60 o antropólogo Joseph Campbell, se baseou nessa lógica para criar a Teoria do Monomito, conhecido também como a Jornada do Herói, muito utilizada por roteiristas de Hollywood. Segundo seu criador, diversos mitos clássicos de muitas culturas seguem o padrão básico que também se divide em três partes - Partida – Iniciação – Retorno - que seguem um trajeto muito parecido com a dos três atos, diferindo num desmembramento dessas três fases para seis outras, no caso da fase um e dois, e a divisão em outras sete na fase três.

Esse esquema não é uma obrigação dentro da criação dramaturgica, o criador da história pode tentar criar variações dentro dele e obter resultado variados. Mas há mais de três mil anos histórias vêm sendo escritas utilizando essa estratégia, prova concreta de que a análise realizada por Aristóteles, que gerou os escritos que resultaram na Poética, transcendeu milênios e chegou ao século XXI íntegro e funcional.

04 DA SEPARAÇÃO E INTEGRALIZAÇÃO

Até o momento o teatro e o cinema foram analisados dentro da congruência que possuem em alguns aspectos técnicos e históricos. Mas dentro da própria história dos dois houve momentos em que foram colocados numa certa rivalidade ou comparação.

Por exemplo, no início do século, Ricciotto Canudo alcunhou o cinema como sendo a sétima arte em seu ensaio *Manifesto das Sete Artes*. Escrito em 1911, mas publicado apenas em 1914, o manifesto, na verdade, atualizou a lista precedente criada por Hegel. Em seu escrito, o italiano, que conheceu o cinema num estado que podemos chamar de infância do cinema, parecia vislumbrar o que seria o futuro, dizendo que a velocidade de seu desenvolvimento parecia pavimentar rapidamente o caminho até a adolescência, quando despertaria seu “intelecto” e multiplicaria suas “manifestações” (ROMAGUERA I RAMIÓ, 1989, pp. 15-18 **apud** RIZZO JUNIOR, 2011, p.24).

Nesse capítulo mostra-se interessante trazer as conclusões de Canudo para os dias atuais, analisando paralelamente o teatro e o cinema na forma como se expressam hoje, para buscar uma reavaliação da exclusão da arte teatral dessa lista. Não obstante, cabe a essa parte desta monografia tentar entender os processos que integralizam e separam as duas artes, frente aos avanços tecnológicos e as dinâmicas do mundo moderno.

4.1 DA ENUMERAÇÃO QUE TENTA SEPARAR

Na lista que criou, Ricciotto Canudo elencou as artes, e dentro dessa listagem, o cinema tem antecedendo-o outros seis meios artísticos: arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia. Canudo não elencou o teatro como arte independente, pois entendia que ela possuía diversas linguagens artísticas existentes formando-a. Vale ressaltar que o avanço tecnológico e artístico do cinema em 1911 era pouco devido o seu recente nascimento – com D. W. Griffith ainda realizando seus experimentos de montagem paralela – o que pode justificar Ricciotto Canudo não ter feito a mesma analogia do teatro para com o cinema, pois o primeiro também resulta da junção das outras artes bem como o segundo, de modo diferente, mas ainda assim juntando-as.

Apesar de durante todo o decorrer deste trabalho ter sido buscado uma relação de não afastamento, historicamente o teatro e o cinema foram colocados como rivais no início, relacionados e quase mesclados, na intenção de distingui-los, por nomes como André Bazin e, enfim, realmente separados cada um com suas características e peculiaridades. Observações que, mesmo embasadas e fundamentadas, podem variar de acordo com o enfoque ou ponto de vista do analisador, mas que constituem um olhar interessante sobre essas formas artísticas. Doravante, examinar e refletir de maneira comparativa, o teatro e o cinema, se coloca como o propósito do percurso final deste trabalho.

Portanto, podemos partir dessa diferença na forma como o cinema e o teatro unem as outras modalidades artísticas em si e que não foi considerada por Ricciotto Canudo, para tal, seguiremos a própria ordem criada por ele.

Um das artes que mais destoa em seu uso no teatro e no cinema é a arquitetura, pois naquele ela se limita às proporções e criações de cenário, neste ela vem também dotada de outros significados. Convém reafirmar que nem todo espetáculo se utiliza da construção de cenários arquitetônicos; tal grandiosidade é muito mais comum em espetáculos gigantescos da Broadway e das óperas. No cinema a mesma analogia da construção cenográfica se dá, contudo ela é bem mais empregada. Basta pensarmos nos cenários que são construídos dentro de estúdios e que, quando na tela, não denunciam que aquele ambiente projetado para o filme e não uma estrutura realmente construída para se habitar.

Escolas cinematográficas como o expressionismo alemão retrata bem o uso da arquitetura: filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920) mostram um uso excêntrico da arquitetura, caracterizado por ângulos oblíquos e uso de sombras destacadas

no cenário que dão uma sensação alheia da realidade e cria sensações como a tensão, que absorve o espectador naquele universo opressor do terror criado pelo diretor. Não obstante, a arquitetura pode auxiliar de forma filosófica, não somente criticando, questionando e expondo momentos da história humana, como das cidades devastadas pela guerra no neorealismo italiano em filmes como *Ladrões de Bicicleta* (De Sica, 1948) ou da imaginação premonitória humana nas representações distópicas de como poderiam ser as cidades nos filmes que retratam o futuro, a exemplificar, *Metropolis* (Fritzlang, 1927) – lembrando que, inclusive, essas produções retratam muito das perspectivas e expectativas de seu tempo anexando também crítica social à produção.

De certa maneira a escultura se integraliza à direção de arte dos projetos fílmicos e teatrais, mais especificamente em relação às formas. O próprio exemplo anterior, do filme alemão, é um ótimo exemplo tanto para o teatro quanto para o cinema, pois como dito, a decisão de utilizar ângulos oblíquos, ou seja, formas distorcidas, possuem um propósito não só narrativo, mas também visual. Tal utilização é comum em ambas as artes aqui analisadas e estão intrinsecamente ligadas à História da Arte e seus períodos e escolas, tanto no cenário, como nos figurinos e objetos que o diretor do espetáculo ou do filme decide usar. A escultura se mescla ao próximo item, a pintura, enquanto construção imagética de forma.

Podemos elencar duas presenças básicas da pintura: construção imagética enquanto forma ou enquanto iluminação e referência simbólica. No primeiro caso, uma espécie de simbiose entre escultura e pintura, a relação que se dá é a da imagem que se cria para o espectador, melhor dizendo, tanto no palco quanto na tela de cinema, a disposição espacial e o *mise en scène* adotado está diretamente relacionado à imagem, o quadro, que os diretores querem apresentar, mesmo que esse quadro seja em movimento. O que nos direciona para o próximo item, pois tal quadro só pode ser criado se existir o técnico de iluminação teatral e o diretor de fotografia, que criam junto a imagem para o espectador, esses dois profissionais pintam com suas luzes e criam formas, relevos, profundidade, dão plasticidade, aspereza e tantas outras características como pintores fazem usando seus pincéis, porém, o fazem com luz. A referência simbólica encontramos nas releituras de quadros, que no teatro vai depender muito da escolha do diretor acerca da montagem que ele realiza, por isso torna-se difícil realizar uma exemplificação, mas no cinema é de ocorrência constante: em *As Aventuras do Barão de Munchausen* (1988), Terry Gilliam reproduz a obra *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Boticelli, numa apresentação de uma das personagens, a própria deusa Vênus, como se desse vida à obra do pintor renascentista.

No que diz respeito à música, quando Canudo realiza sua listagem o teatro fazia um uso maior dela ao empregá-la nos espetáculos, pois até então o cinema não era sonoro e a música empregada nele era realizada por pianistas que acompanhavam os filmes mudos, por exemplo. Hoje se configura de maneira muito diferente nas duas expressões artísticas, pois a eletricidade e os adventos tecnológicos garantem um uso mais presente da música, excluindo a obrigatoriedade de ela ser realizada ao vivo no teatro; e para o cinema, se configura como essencial, considerada por muitos como sendo a segunda parte das duas metades constituinte de um filme, a imagética e a sonora. Mais à frente esse assunto será abordado com maior afinco. Não menos importante, tanto no teatro quanto no cinema existem os musicais, gênero que coloca a música em sua expressão máxima nessas artes.

A dança é muito presente nos palcos e na telas e não necessariamente vinculada a musicais. Embora seja um aspecto marcante nesse contexto, a atuação está muito ligada a lógica da coreografia: toda a encenação é antes determinada nos ensaios dos espetáculos ou nos ensaios da cena antes da gravação. Salvo casos em que o improvisado é algo acordado, tal coreografia é necessária para auxiliar, guiar e completar o trabalho dos outros profissionais. No teatro, os outros atores, o técnico de iluminação, auxiliares de bastidores e tantos outros dependem que as ações combinadas sejam seguidas para que o espetáculo ocorra como planejado. No cinema, segue uma mesma estratégia em que o ator precisa seguir uma coreografia em suas movimentações e ações para que a equipe de set possa realizar seu trabalho, sejam eles atores, técnicos de áudio, técnicos de iluminação, e inclusive o operador de câmera, possam realizar suas funções.

Para uma visão afetiva do teatro e do cinema, ou simplesmente para quem aprecia uma dessas artes, dizer que eles são poesia já seria o suficiente. Mas buscando uma análise livre de preferências ideológicas, a poesia dessa arte está primeiramente no texto. A poesia em suas diversas vertentes está ligada à expressão de sentimentos, daí já podemos esperar drama suficiente, mesmo sem exercer o pensamento abordado por Patrice Pavis (2008) anteriormente de que qualquer texto é dramatizável, ou seja, passível de atuação. Tratando de sentimentos, se não dramatizada verbalmente, a poesia se mostra abstrata, no cinema pelo menos, através de associações visuais, tonais ou rítmicas.

4.2 DA TECNOLOGIA QUE SEPARA E INTEGRALIZA

A exposição de pensamento acerca de um destrinchamento da lista do Manifesto das Artes de Canudo se encerra, mas serve de gatilho para analisarmos outro assunto entre o teatro e o cinema, mais precisamente na questão do ritmo: já abordado no capítulo anterior, mas que agora se torna muito mais conivente ser discutido.

O ritmo no texto dramático e no roteiro existem de formas distintas: no roteiro ele precisa constar através de indicações logo na escrita das cenas, não apenas no tamanho do diálogo como acontece no texto dramático, pois é parte constitutiva da narrativa: se mostrando na forma do estabelecimento do plano a ser gravado, do motivo – elemento de destaque na cena – que a câmera deve ter e também, muitas vezes, no tipo de corte e/ou transição que deverá ser adotado na montagem – que dita o ritmo da narrativa e a própria narrativa de forma pungente, mas que será dedicado espaço para discussão em breve.

Diante disso, entendemos que a construção do ritmo da narrativa no teatro vai ser pensado e trabalhado diretamente na montagem do espetáculo. Bem como leva a percepção de que a dramaturgia é a construção, a escrita da narrativa e o teatro é a montagem da cena, o lugar onde cada espetáculo vai assumir um processo de construção da cena desenvolvida pelo dramaturgo, podendo trabalhá-la da forma como convir ou funcionar dentro da proposta buscada. Essa característica permite que um mesmo texto de Nelson Rodrigues, por exemplo, possa ser montado de diferentes formas, ritmos, com diferentes elementos, níveis de dramaticidade e tantos elementos que possibilitam uma efemeridade ao teatro.

Fato que não encontramos no cinema, por sua característica de constituir obra de única versão, salvo os chamados remakes, que constituem no ato de regravar um filme já realizado. Um processo que se torna cada vez mais comum na indústria hollywoodiana, uma vez que com o passar dos anos alguns filmes adentram um bolsão de esquecimento do público que o consumiu. O termo consumir, não só é o ideal por se tratar de uma indústria de consumo de entretenimento, mas por na maioria das vezes, o ato de refazer um filme está vinculado a um processo de gerar lucros através de um consumo saudosista de quem já assistiu a versão original, bem como das novas gerações que não podem não ter algum contato com essa versão anterior.

Esse caso se conecta a um aspecto interessante que envolve as duas modalidades artísticas: um espetáculo teatral de três mil anos, ou seja, uma tragédia grega, consegue encher o teatro municipal da cidade de São Paulo até hoje, seja numa montagem clássica ou moderna,

atraindo um público de faixa etária variada. Porém, com pouco mais de cem anos de existência, o cinema muito possivelmente jamais conseguiria lotar uma sala de projeção com alguma de suas produções primeiras. Não precisa colocar em voga um público para as vistas, qualquer filme antes de 1960 sofreria com ausência de público. É preciso lembrar para questões e hábitos sociais a respeito disso, inclusive sobre qual público frequenta o Teatro Municipal de São Paulo e qual o público que consegue consumir cinema no Brasil. Todavia, apesar da importância dessas questões, cabe-nos aqui apenas o fato de que, a não existência de efeitos especiais e tantos outros artifícios e ferramentas trazidas pela tecnologia nos filmes pós anos 2000, é suficiente para o público de hoje, acostumado com os *blockbusters* americanos, não ter o interesse despertado em produções mais antigas.

É essa tecnologia que passará a figurar muito do restante dos assuntos abordados. Entretanto algo do qual nenhuma das duas artes consegue se desvencilhar, mesmo com todo o desenvolvimento tecnológico, é a necessidade da atuação. Não dá para pensar em cinema e teatro sem a atuação.

O ator no palco está figurado em seu personagem, ele é o âmago do acontecimento teatral, quem traz à vida o texto dramático. Ele é vínculo entre o texto e o autor e segundo Patrice Pavis, é também

(...) as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador. Compreende-se que este papel esmagador tenha feito dele, na história do teatro, ora uma personagem adulada e mitificada, um "monstro sagrado", ora um ser desprezado do qual a sociedade desconfia por um medo quase instintivo. (PAVIS, 2008, p. 30)

A única diferença numa comparação com o cinema – não entrando no mérito das técnicas e formas de atuação que diferenciam de uma arte para a outra – é a de que mesmo não tendo um ator em cena ainda existe a atuação – entende-se aqui ator enquanto um profissional da interpretação dramática. O trabalho de documentaristas franceses como o de Jean Rouch e Edgar Morin em *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un Été*, 1960), retrata bem essa questão, quando os próprios diretores discutem a atuação dos atores sociais por eles entrevistados – ator social é o termo para denominar não atores em documentários.

Um outro exemplo é uma fala de Bill Nichols (2005), em *Introdução ao Documentário*, sobre o comportamento e a personalidade das pessoas diante de uma câmera:

O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e

modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar. (NICHOLS, p.31)

Em análise, até mesmo com uma câmera sem nenhum ator profissional ou ator social existe atuação. Mesmo com uma câmera mostrando apenas paisagens existe atuação. Uma vez que ela, a câmera, está ali posicionada, registrando o que quer que seja, existe o olhar do diretor dotado de intenção de mostrar aquela imagem, cada movimentação ou não da câmera é impulsionada por alguma motivação para a construção de algum sentido lógico, de criação de discurso: o ator é o próprio diretor que olha através da câmera.

É essa mesma câmera que se coloca como quesito palpável de separação do que é teatro e o que é cinema, não no sentido objetivo e prático de que apenas no advento da câmera foi possível capturar imagens em movimento. O caso se dá na possibilidade que a câmera carrega em si para a construção da narrativa: ela possibilita o recorte do que interessa ao diretor e à narrativa mostrar. Enquanto no teatro, o palco aberto abarca todos os atores em cena e, apesar da construção dramática buscar induzir a atenção que está no ator para os gestos e/ou ações importantes para a história, o olho do espectador é a câmera, e como uma, faz o recorte da sua atenção na encenação. Daí se entende a grande importância do close e das variedades possíveis de planos que se tem no cinema e que auxiliado à montagem possibilita a ele ter sua própria linguagem.

A montagem fílmica também é um quesito visível da separação entre cinema e teatro, simplesmente por ela não existir neste último. Divergindo-os, está o fato da obra teatral acontecer ao vivo e a cinematográfica acontecer em tempos intermitentes das gravações das cenas. O que quer dizer que todo espetáculo inicia e termina sem realizar pausas maiores que alguns minutos, isso quando elas acontecem. Já no cinema, as gravações costumam levar em média 4 semanas, salvo casos esporádicos e de necessidades produtivas que podem aumentar esse tempo. Fora isso, ainda existe o tempo de pós-produção até que o produto esteja finalizado.

Soma-se isso a uma característica que a montagem carrega: a edição do material filmado faz com que o jogo cênico seja direcionado cena a cena na sétima arte, ou seja, o montador e, principalmente, o diretor podem manipular a ordem das cenas, o que automaticamente também pode acarretar na mudança de significado ou alterar a narrativa ao material. Possibilitando, por exemplo, a repetição de um plano inúmeras vezes, algo que no teatro, mesmo o ator repetindo sua ação ou fala, nunca será a mesma cena. O que nos leva a um ponto importante, o tempo e o espaço no cinema e no teatro também divergem.

Pensando no espaço primeiramente, é claro que a abstração possibilita ao teatro levar o espectador para a lua, para o fundo do mar, viajar da Europa para a África em questão de segundos, mas graças a elementos cênicos e/ou signos escolhido pelo diretor do espetáculo que fazem com que a imaginação do espectador codifique a cena. Contudo, o espaço físico real do teatro é aquele palco. O que é muito diferente no cinema, graças às suas características técnicas, o espaço pode ser usado de forma descontínua, por exemplo, podemos ver o personagem Duende de Jardim em *Amelie Polain* (2001), Jean-Pierre Jouanet, viajar pelo mundo e estar realmente em lugares físicos diferentes; mesmo que todos os lugares tenham sido locações na França, país de origem do filme, o personagem não está num único lugar físico.

Com relação ao tempo, o do teatro é ainda mais abstrato que o espaço e de difícil apreensão, como afirma a professora da UFRJ Gabriela Lírio Gurgel Monteiro ao dizer que são dois os tempos que se conjugam: primeiro o da sala e o da representação; segundo o da personagem e o do espectador: o de olhar e o de ser olhado (MONTEIRO, s/d, p.152). O primeiro tempo a se apreender é o menos complexo por se tratar do tempo real que se passa dentro da sala de apresentação, o tempo humano e o tempo da apresentação, que em uma hora e meia de espetáculo pode contar a história da humanidade que tem sua duração temporal na casa dos milhares de anos. O segundo tempo diz respeito a um tempo físico se relacionando com um tempo mais global: o tempo físico do ator que ao realizar sua ação em uma das cenas precisa estar atento ao tempo dela dentro do conjunto de todas as cenas que compõem o espetáculo, que na verdade é o tempo global aos olhos do espectador, que não sabe qual as durações das ações do ator.

No cinema, apesar de o tempo de exibição do filme se relacionar com o tempo do espectador no local/meio exibidor, a sétima arte trabalha com o tempo intermitente, ou melhor, filmes não são gravados em um único disparo da câmera – salvo casos em que os filmes são planos sequência, ou um material documental em que o criador do projeto tenha como escolha para seu trabalho capturar determinado objeto de estudo com apenas um apertar de gravar e outros tantos casos possíveis. O espectador que acompanha um longa-metragem de duas horas nunca saberá e nunca sofrerá o tempo que aquele filme levou para ser realizado.

Potencialidade que Bazin (1991, p. 126) enaltece, ao dizer que o cinema permite levar às últimas consequências uma situação elementar à qual o palco impunha uma restrição de tempo e espaço que a mantinha numa fase de evolução de certo modo larvária.

A noção de espaço e tempo no teatro e cinema se mostra ainda mais rica na integração das duas artes, melhor dizendo, quando o teatro se adjunta ao audiovisual:

(...) o teatro contemporâneo já não mais utiliza de forma tão lógica o espaço cênico, e que o conceito de descontinuidade é dado, também, pelo uso de imagens na encenação, como é o caso de espetáculos que se apropriam de telas e demais imagens pictóricas na própria composição do cenário ou, ainda, de espetáculos que utilizam projeções fotográficas e aqueles que fazem uso de telão, projetando imagens filmicas. Todas essas inovações modificaram a concepção espacial teatral e, de certa forma, a aproximam da descontinuidade espacial presente na sétima arte. (MONTEIRO, p.152)

É nessa integração que o teatro dá o salto final para fora da posição de lugar mítico, sagrado e congelado, que o colocaram quando se inventou a “noção da pureza cinematográfica” – momento em que surgiram e se desenvolveram novas técnicas para o cinema como a multiplicação de planos, de perspectivas e locações; a exploração do ritmo da montagem e do movimento, por exemplo. A tecnologia é algo que em seu primeiro momento separa as duas artes, mas que as aproxima poeticamente quando usadas juntas.

Assim, a necessidade de introduzir os meios e mídias modernas nos espetáculos atuais, mesmo que em uma releitura de uma tragédia grega, já se é sentido e estabelecido. Para Gabriela Monteiro (s/d) o teatro não deve ficar de fora da discussão da emergência das novas tecnologias. Essa prática moderna da utilização das mídias em espetáculos teatrais proporciona um avanço contínuo do meio cênico, pois a evolução técnica do cinema e audiovisual se integraliza em evolução de meio e forma no espetáculo.

A mesma tecnologia que integraliza as duas artes volta a separá-las quando se pensa na efetividade da interatividade. Pois o cinema, devido à indústria estadunidense e sua possibilidade de exibir suas produções no mundo todo, num mesmo período de tempo, pode contar com o auxílio da mídia para dialogar com seus consumidores, através da internet com sites, promoções através de *social media influencers* – pessoas que possuem um grande alcance de público nas redes sociais e são contratadas para cobrir eventos ou fazer propaganda de produtos, de modo a atestar a qualidade destes – além de aplicativos e inúmeras campanhas publicitárias, uma vez que as campanhas podem ser replicadas em vários locais do mundo, com as adaptações de idioma e demais características de cada região do planeta.

Com o teatro tal fato se complica, uma vez que para se exibir o produto de entretenimento, ou seja, o espetáculo, se faz necessário toda uma produção em andamento, que soma não só os atores, mas também os técnicos envolvidos em cada projeto teatral e, não se deve esquecer que cada montagem teatral só pode acontecer em apenas um local físico por vez. Em suma, por motivos óbvios, não é possível apresentar um espetáculo teatral em mais de um local ao mesmo tempo. É interessante pensar que, para reproduzir o espetáculo, poderia ser transmitida a apresentação da peça, mas isso só é possível se a câmera capturar e

transformar aquela obra teatral em uma obra audiovisual, mas seria apenas o que Bazin (1950, p. 129) chamaria de “teatro filmado, a pura e simples fotografia da peça (logo, com seu texto).”

Quando Bazin (1950) menciona o texto do teatro na citação acima no capítulo *Cinema e Teatro* do livro de ensaios sobre cinema, ele o faz num trecho em que fala sobre a adaptação de um texto teatral para um outro meio de arte, dizendo que é como se o teatro se situasse a cabo de um processo irreversível de purificação estética, que em relação à peça, o romance (e qualquer outro meio para o qual o teatro seja adaptado) é senão uma das múltiplas sínteses possíveis a partir do elemento dramático simples, o texto. Analisando ao lado do cinema, poderíamos então dizer que o texto do teatro está para o teatro o que a imagem está para o cinema, isto é, o fotograma registrado pela câmera é o elemento simples do cinema.

Um filme pode ganhar uma versão animada, com os personagens utilizando os mesmos diálogos e realizando as mesmas ações, mesmo que a versão seja o mais fiel possível, como numa hipotética rotoscopia em que um pintor reproduziria cada fotograma do filme utilizando hiperrealismo, além do hiperbólico trabalho que seria tal feito, a reprodução sequencial desse material continuaria sendo uma das múltiplas sínteses possíveis a partir do elemento simples do cinema, o fotograma. Imaginemos uma lupa fictícia gigante chegando o mais próximo possível da ampliação daquela obra hiperrealista, jamais chegaria no pixel exato e na quantidade da intensidade de RGB e luz que aquele único ponto dentro da grande imagem do filme captou. Em intuito de comparação, o pixel seria o átomo se o cinema fosse a matéria e os dados RGB e a intensidade de luz os prótons, elétrons e nêutrons.

Uma vez que mencionamos o sistema de cor RGB – que é utilizado no sistema de captação e reprodução digital, onde as siglas se referem à quantidade de informação de *Red, Green e Blue* – respectivamente Vermelho, Verde e Azul, do inglês – se torna essencial deixar claro que, quando mencionado nesse trabalho, o uso do cinema no teatro, quase sempre, na realidade, diz respeito ao uso do audiovisual. A diferença básica entre o audiovisual, até então, se dava nos meios de captação; melhor explicando, o cinema utilizava as películas para a gravação das imagens e o audiovisual realizava a gravação por meio digital. Contudo, nos dias de hoje, a grande maioria das produções cinematográficas deixaram de ser realizadas em película e passaram a utilizar o sistema de captação digital.

Ainda pensando nas tecnologias de interação, se referindo à tecnologia de interatividade de decisão dos acontecimentos na obra, hoje já existem produções audiovisuais em que o espectador escolhe quais decisões devem ser tomadas pelo personagem – dentre as opções dadas, já pré-pensadas dentro da construção narrativa do produto. Tais experiências

são mais comuns em plataformas que utilizam a internet para exibição, como a série *Puss in Book: Trapped in an Epic Tale* (Netflix, 2017), na qual o espectador acompanha as aventuras do Gato de Botas da Dremworks, escolhendo entre as duas opções de resolução de momentos chave de conflito narrativo. Essa é uma outra característica que não funciona muito bem com a produção teatral, devido a característica de os espetáculos teatrais – salvo possíveis montagens intimistas – costumarem ser apresentados para platéias formadas por várias pessoas.

Todavia, é interessante contrapor que isso faz com que o teatro continue sendo uma arte para apreço comumente coletivo, já tais obras audiovisuais interativas costumam ser consumidas por um único usuário por vez, provavelmente em seu *smartphone*, um aparelho de uso individual comum dos humanos da sociedade moderna. Os avanços tecnológicos que dão essas possibilidades ao audiovisual refletem a sociedade contemporânea que é quem está usufruindo de tais avanços, dando cada vez mais indícios de ser a sociedade mais individualista e solitária da história humana.

5 CONCLUSÃO

Findando o trabalho, fica evidente que o teatro e cinema são parentes muito próximos e que possuem características que os diverge e que os aproxima, e em alguns casos, até faz com que se misturem.

Por isso foi importante realizar um levantamento histórico dos dois desde sua origem primeva para iniciar essa monografia. Entendi ser necessário discorrer sobre as origens para que, quando eu falasse sobre as duas artes, soubesse do lugar que falava e de todo o seu trajeto histórico. Foi possível entender que, de uma maneira ou de outra, essas artes sempre estiveram de alguma forma ligadas à história da humanidade. Apenas quando se pensa nos povos primitivos e na realidade em que viviam, conseguimos ter uma dimensão do quanto os povos e as civilizações antigas contribuíram, à sua maneira, com o mundo de hoje. Todo humano está de alguma forma conectado àquele ancestral que ousou usar da pedra e do osso como ferramenta.

O trajeto realizado pelo teatro – que caminhou, nessa monografia, pelo Egito e Mesopotâmia, passando também pelo Novo Oriente, seguindo para o berço do teatro moderno, a Grécia e que depois continuou o percurso seguindo os caminhos dos períodos das escolas da História da Arte – mostra que em determinado momento o homem tomou as rédeas e se colocou em seu lugar de destaque, como ser pensante de seu momento na história. O que não impede o teatro de continuar sendo o ritual que é, mesmo que não tenha mais vínculos divinos, ou melhor, essas ligações muito possivelmente jamais serão esquecidas, até porque o deus Dionísio continua sendo o senhor do teatro.

O cinema, ao que cabe a ele, dependeu de uma longa caminhada da tecnologia para poder existir: desde o despertar humano para as tecnologias primevas e rudimentares, que levou milhares de anos até culminar no processo de tecnificação e civilização. Sem esquecer as centenas de invenções e descobertas que permeiam esse processo, indo desde a câmera escura até enfim chegar ao cinematógrafo dos Lumière.

É muito importante destacar também a noção que se obtém, após a realização deste trabalho, do quanto foram importantes os textos aristotélicos para que a dramaturgia possuísse a instrumentalidade e eficiência, de uso em quase todo produto audiovisual, teatral ou cinematográfico hoje. Além de entender que o roteiro difere do texto dramático em diversos elementos, inclusive que o roteiro, no seu processo textual, já está em posição de determinar o ritmo de um filme, enquanto o texto dramático tem o controle quase nulo de ritmo através do diálogo.

Ficou claro que a exclusão do teatro por Ricciotto Canudo talvez não tivesse acontecido se seu Manifesto das Artes tivesse sido realizado com a bagagem que temos hoje para analisar o cinema e o teatro, enquanto expressões artísticas. Convém dizer também que colocar as duas artes lado a lado nos permite análises em vários âmbitos, como tecnologia, filosofia, linguagem, estética, cultura, sociologia e política.

Quando iniciei o presente trabalho, falando de desafios e o quanto a graduação foi desafiadora para mim, tenho nesta monografia e na futura defesa dela, o desafio final conquistado. Portanto, além de todo o conhecimento, já apontado, que essa pesquisa me trouxe, fica também o aprendizado de que com dedicação os desafios podem ser vencidos. Assim, fica também o anseio de que o teatro e o cinema durem por milênios a fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADVENTURES of Baron Munchausen, The. Direção: Terry Gilliam. Produção: Tomas Schühly. Intérpretes: John Neville, Eric Idle, Sara Polley, Oliver Reed e outros. Roteiro: Charles Mckeown e Terry Gilliam. Prominent Features, Laura Film e Allied Filmmakers, 1988. Arquivo digital (124MIN), Color.

ARISTÓTELES. **A Arte Poética**. Grécia Antiga: Martin Claret, 2001.

BAHIANA, Ana Maria. **Como Ver um Filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

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

BERTHOLD, Margot. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CHRONIQUE d'un Été. Direção; Jean Rouché e Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman e Philippe Lifchitz. Intérpretes: Angelo, Nadine Ballot, Régis Debray e outros. Argos Films, 1961. Arquivo Digital (85MIN).

COMPARATO, Doc. **Da criação ao Roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

EDIPO Re. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Intérpretes: Silvana Mangano, Fraco Citti, Alida Valli, Carmelo Bene e outros. Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Arco Film, 1967. Arquivo digital (104MIN), Color.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1982.

GOMBRICH, Ernst, H. **A História da Arte**. Arquivo digital. Disponível em < http://www.artvisualensino.com.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=268&Itemid=7 > Acessado em 19 set. 2017.

GUSMÃO, Milene S. **O desenvolvimento do cinema: tecnização e civilização**. 2008. 28 f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, 2008.

JACQUES, A.; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Papirus, 2003.

LE FABULEUX destin d'Amélie Polain. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção: Claudie Ossard. Roteiro: Guillaume Laurant e Jean-Pierre Jeunet. Intérpretes: Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz e outros. Claudie Ossard Productions, 2001. Arquivo digital (122MIN), Color.

MELLO, Gilda. **A ideia e o Figurado**. São Paulo: Editora 34, 2005.

MONTEIRO, Gabriela G. **Cinema e Teatro: Interfaces**. Rio de Janeiro, (s/d). Disponível em < www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/15257/11558 >. Acessado em: 19 set. 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas-SP: Papirus, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SABADIN, Celso. **Você Ainda Não Ouviram Nada**. São Paulo: Summus, 2009.

2001: A Space Odyssey, Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick e Victor Lyndon. Intérpretes: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester e outros. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Metro Goldwyn-Mayer (MGM), 1968. Arquivo digital (149MIN), Color.