

TEATRO E CINEMA: Um estudo intersemiótico**THEATER AND CINEMA: An approach intersemiotic****Bruno Sérvulo da Silva Matos**

Bruno.matos@ifap.edu.br

UFPA, IFAP

Resumo:

Cinema e teatro são artes distintas que por acaso se encontram. Dessa relação, uma teoria busca explica-la: a intersemiótica. Semiótica, *a grosso modo*, é o estudo dos signos, a intersemiótica, por sua vez, toma como partida a relação que os signos estabelecem entre si num processo de contribuição. Ora, este artigo, pretende elucidar alguns pontos desse contato sígnico e demonstrar as (con)(in)fluências sofridas dessa intersecção. Bem como, apresentar os ganhos e perdas no trânsito intersemiótico.

Palavras-chave: Cinema, teatro, intersemiótica.

Abstract:

Cinema and theater are distinct arts that happen to meet. From this relationship, one theory seeks to explain it: the intersemiotic. Semiotics, roughly speaking, is the study of signs, intersemiotics, in turn, takes as its starting point the relationship that signs establish with each other in a process of contribution. This article intends to elucidate some points of this sign contact and to demonstrate the (con) (in) influences suffered from this intersection. As well as presenting the gains and losses in intersemiotic traffic.

Keywords: Cinema, Theater, intersemiotic.

“O propósito do teatro é fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra, o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao decorativo e nem mesmo à moldura apenas - mas que todos esses elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indivisível de um drama.” - Clarice Lispector

ATO 1º: EM BUSCA DO ESPETÁCULO

Se o teatro é a mãe-dramaturga, o cinema é seu filho pródigo. Dessa relação parental, o cinema evoluiu vertiginosamente transformando-se não apenas em uma arte amálgama, mas em um produto cultural altamente consumível. No entanto, falando em evolução, não nos esqueçamos que o teatro também “sofreu” transformações e precisou adaptar-se à tecnologia, ao tempo inerente. Sentiu a necessidade de também se fazer presente a uma exigência mercadológica e, por extensão, do seu público receptor. Ou seja, muitas dessas mudanças,

formatos, advém da relação estabelecida com outras artes, que inclui o cinema. Não é exagero reconhecer que ambas, cinema e teatro, caminharam de mão dadas na res(ex)istência.

Convém, nesse caso, voltar às origens, brevemente. O teatro surgiu para fins ritualísticos, para uma representação¹ da vida ou simplesmente para a expressão do homem ou do seu fazer artístico, e para o entretenimento; mas, sempre, em seu escopo principal, está(va) o espetacular, a busca pelo visível, pela atenção, pela grandiosidade do representar. A essa grandiosidade, ou visão espetacular, não significa exatamente em trazer à tona a explosão pirotécnica, a extravagância cenográfica, etc. (apesar de serem, estes, elementos importantes e fundamentais na representação), está mais no poder que a arte do espetáculo repousa, ou seja, no espectador, na sensação, na experiência que pode ser minimalista, simplista, porém, deveras transformadora, tanto para o drama, quanto para o riso. Está, por exemplo, e seguindo essa mesma linha de raciocínio, no prazer estético de um teatro artisticamente elaborado de fantoches ou em um musical; está na performance delicada de um monólogo ou na enorme presença de atores em uma representação em cena da Revolução Francesa.

O cinema, por sua vez, também não foge desse princípio. É bem verdade que, de todas as formas artísticas, o cinema parece caminhar com passos largos para um espetáculo de proporções exageradas, isso porque, utiliza-se da tecnologia constantemente para sua evolução e transformação. A experiência de ir ao cinema não repousa apenas em assistir ao filme, em observar as imagens que se constroem a partir de uma narrativa cuidadosamente elaborada por meio de fotogramas em sequência. Ele, que já teve sua origem para fins científicos e não artísticos, agrega uma realização que ultrapassa o imaginário, a irrealidade e a experiência visual.

Tudo isso constitui um complexo ritual a que chamamos de cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Envolve também a censura, processos de adaptação do filme aos espectadores que não falam a língua original. Mas em geral não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, comércio e controle cinematográficos; para nós, cinema é apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não. Para nós, cinema é isso. Mas perguntamo-nos: que máquina é essa que nos levou a gostar ou

¹ O termo *representação* aqui empregado refere-se a formas artísticas pertencentes à dramaturgia: teatro, cinema, televisão, etc.

não de determinada estória? Cinema sempre foi assim? Cinema só pode ser assim ou poderia ser diferente? (BERNARDET, 1986, p. 124).

No cinema, hoje, é possível assistir, sentir, vivenciar, estar presente, interagir. Em algumas salas de cinema o espectador pode sentir o sobro do vento em um voo, ou mesmo o salpicar das gotas salgadas do mar. Através dos óculos 3D, aquele que assiste, experimenta uma sensação tão próxima do real que é convencido, pelo menos por alguns instantes, que aquele trem irá sair da tela e atingi-lo. Ora, isso não nos faz lembrar do dia da primeira exibição pública de cinema - 28 de dezembro de 1895, em Paris no *Grand Café*? Na ocasião, a ilusão era o efeito mais importante, a ilusão que se fez através do espetáculo. Eram exibidos filmes curtíssimo, com câmera parada e em preto-e-branco, sem som. A vista de um trem chegando à estação, provocou especial assombro na plateia, o público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia. As pessoas ali sabiam ser impossível que o trem atravessasse a tela, não havia ruídos e tudo era em preto-e-branco, porém, a sensação, a experiência inovadora, faz o público esquecer a realidade para se deixar vivenciar uma irrealidade momentânea. Novamente, voltamos ao prazer estética, à sensação do espetacular. Se hoje é tão possível interagir com o objeto cinematográfico, através de um controle remoto², o teatro já não fazia e faz isso com a presença do ator em cena e seu público? O cinema e o teatro, especialmente o cinema, não diverge tanto nesse ponto, quando busca o mais importante: o público. É sempre ele a quem se quer alcançar, é para ele que se faz a arte, ou não haveria a necessidade de se fazê-la.

2º ATO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: Contaminações artísticas

André Bazin (Apud, ANDREW, Dudley, 1991), em seu ensaio sobre cinema e teatro, fala sobre a impureza da linguagem e o preconceito contra o teatro filmado. No entanto, é importante discutir o significado dos termos. Em relação à (con)(in)fluência sofrida por essas duas esferas artísticas, ou linguagens, na maioria dos casos, pode não abraçar por completo o real significado dessa fusão. Cinema teatral? Teatro cinematográfico? Cine-teatro? Teatro filmado? Todas as nomenclaturas de alguma forma remetem à intenção da relação, mas sempre sobra um olhar desconfiado se e quando o termo se aplica. Se pensarmos que o cinema já é uma representação de atuação, não seria este por sua essência um teatro, porém na forma de fotogramas?

² A série britânica *Black Mirror* lançou pela plataforma de Netflix um filme interacionista, *Bandersnatch* (David Slade, 2018), em que o espectador pode decidir por quais caminhos e decisões as personagens podem ou devem tomar.

Por isso o conceito de teatralidade ajuda a entender a interface teatro e cinema e como ela se conecta. Evidentemente, repousa a incapacidade de uma conceituação completa e definitiva sobre teatralidade; todas as tentativas se frustram(ram) por conta das complexas variações e relações implícitas na representação espetacular (tanto pelos diversos sentidos historicamente empregados ao termo, quanto pela generalidade que este absorve, deixando-o com um conceito opaco):

Decifrar seus sentidos possíveis tornou-se um desafio maior, e, ocasionalmente, uma impossibilidade, porque essa ideia expandida envolve alguns dos mais urgentes temas de nossa era: aspectos da natureza do espetáculo, a história dos estilos estéticos, os meios e modos de representação, o poder comunicativo da arte e do artista, a formação da subjetividade, e a própria operação da vida pública (da política à vida social). Dados esses sentidos conflitantes é crucial que sejamos capazes de discernir o que se quer dizer quando um escritor utiliza o termo 'teatralidade', mas quase sempre somos confrontados com definições vagas, parâmetros pouco específicos, aplicações contraditórias, e raciocínio tautológico. Conseqüentemente, o sentido de teatralidade não pode ser tomado como dado (DAVIS & POSTLEWAIT, 2003, 2).

Diante dessa difícil tarefa conceitual optamos por usar o termo teatralidade no sentido mais restrito, apenas para pontuar a arte de representar através do teatro ou por meio do texto teatral ou com a utilização de técnicas e/ou recursos comumente empregadas no teatro.

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, por outro lado, destaca a importância que esse conceito (ou pelo menos a busca dele) pode ajudar a entender a relação cinema-teatro:

A teatralidade é um conceito relevante a esta discussão na medida em que representa um elo de ligação entre as duas artes. Ela é uma no palco e outra no filme mas, sendo inerente a ambas as artes, é possível que, a partir dela, possamos visualizar as influências do teatro e do cinema e de que modo o cinema transforma o material cênico em material fílmico, e vice-versa (MONTEIRO, 2011, p.34).

E explicita que essa intenção do teatro sobre o cinema, pode ocorrer em diversos níveis:

Os diferentes níveis de intervenção de teatralidade no cinema podem ser situados com relação aos efeitos visíveis na escritura e que são traduzidos no enquadramento, na cenografia, no jogo dos atores, na iluminação, nos figurinos e na encenação da palavra, ou seja, no modo de proferi-la. A teatralidade pode afetar, ainda, as estruturas narrativas e as formas dramatúrgicas, através da divisão em atos, do repertório escolhido, das funções do diálogo e da decupagem das cenas (MONTEIRO, 2010, p. 147).

Na verdade, o encontro possível entre essas duas linguagens se deve porque o teatro influenciou o cinema por meio do jogo cênico dos atores, a relação espaço-tempo do teatro e sua *mise-em-scene*.

Se os primeiros filmes narrativos na história do cinema se apropriaram diretamente do teatro para estabelecer seu modo de expressão, ao longo de sua história se pode observar a teatralidade no fazer cinematográfico de diversas maneiras. Para tanto, podemos evocar as obras de cineastas de diferentes períodos do cinema como Jean Renoir, Raoul Wash, Joseph Losey, Jacques Rivette, Ingmar Bergman, Philippe Garrel, Peter Grennaway ou John Cassavetes. É possível constatar a presença da teatralidade no cinema num sentido mais direto por meio do jogo dos atores, assim como do enquadramento frontal, da movimentação, gestualidade, valorização da palavra, iluminação ou cenografia (FISCHER, 2015, p. 37).

É importante entender que o cinema não precisa ser necessariamente constituído com presença de atores, pois o signo da narrativa fílmica não é essencialmente o ator e sim a imagem em movimento. Muitos trabalhos artísticos ignoram a presença mórfica do ser, para dar lugar à representação da ideia, ou seja, é possível contar uma história somente através de imagens cuidadosamente organizadas, compiladas, justapostas ou, para ser mais preciso, por meio de fotografias, de montagens. As montagens e a utilização dos movimentos de câmera, são a “alma” do filme. Daí a necessidade de se construir cuidadosamente o filme a partir desses elementos, pois é possível contar histórias diferentes sob ângulos diferentes, ou modificar a perspectiva dessa mesma história utilizando-se de uma montagem elaborada. O teatro contemporâneo também vai se utilizar da montagem como recurso e/ou dispositivo de criação.

Se a atuação cênica do ator não é a signo supremo do cinema é, portanto, aceitável os termos utilizados para explicar ou significar a contaminação de elementos teatrais no cinema. Talvez estejamos esquecendo que o processo de transformação que o cinema sofreu, é irreversível. Ou seja, faz parte de seu DNA artístico a presença de elementos comumente utilizados no teatro, ao ponto de não haver distinção. O cinema dito moderno, quase que exclusivamente, empresta todos os recursos oriundos do teatro, e não apenas os atores. Inclui-se aí o cenário, figurinos, iluminação, sonoplastia e, porque não, o público. É como forçar o preconceito de que são coisas extremamente distintas e que por acaso se encontram, mas, talvez, seja mais fácil aceitar que são coisas distintas dentro de suas esferas de atuação e que não estão

em posições opostas, ao contrário, bebem ou fazem uso de alguma maneira da mesma fonte, ou simplesmente bebem da fonte um do outro. Segundo Latuf:

embora circunscrevendo o campo específico de cada arte, o próprio meio de expressão pode conduzir a correspondência entre as artes, mediante, inclusive, a sinestesia que, operando uma alquimia de percepções, desloca o sentido privilegiado por determinada linguagem artística. Na transação das percepções, as artes absorvem ou assimilam, de certa maneira, elementos da linguagem peculiar de cada uma (LATUF, p. 2)³

A prova mais contundente dessa aceitação, e também distinção sígnica, é o próprio público consumidor. Ninguém vai ao cinema com a intenção de assistir a uma peça de teatro filmada, ou mesmo vai ao teatro com a intenção de assistir a um filme teatral. São linguagens com trânsito tão fluente que não percebemos o empréstimo de uma sobre a outra. Com exceção daqueles com o olhar mais atento, ou aqueles que se aprofundam sobre o tema, essa aceitação (ou intromissão) só é percebida no instante em que termos como: Adaptado, inspirado, baseado são expostos durante os créditos iniciais. Ou nem mesmo isso, pois a experiência de ir ao cinema ou de ir ao teatro está sempre em seu próprio campo de atuação ou representação.

Quando, então, é possível utilizar essas nomenclaturas, ou termos, ou conceitos, quando realmente há a necessidade de utilizá-los? Talvez quando está evidente demais, talvez quando está propositadamente empregada. Vale ressaltar que ambos, cinema e teatro, são artes intencionais. Nada é por acaso. Como explica Sergei Eisenstein, retirado do livro *A Forma do Filme*:

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as plateias de todo o mundo veem filmes produzidos pelos mais diferentes países (e diferentes pontos de vista); mas, particularmente, porque o filme –com suas potencialidades técnicas e abundante invenção criativa– permite estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas (EISENSTEIN, 2002, p. 11)

O teatro, porém, pode ser aquele que mais conta com o improvável, com o improvisado e com o imprevisível. Vejamos, o modo de expressão no teatro propicia uma maior abertura, liberdade, autonomia e apropriação por parte do ator em cena. Há, uma interdependência entre o espetáculo e o público, através de uma comunicação teatral, logo, o fenômeno teatral, tanto a origem (ator) quando o destino (público) podem ser influenciados um pelo outro. O público de teatro não é passivo e nessa dinâmica comunicacional, a mensagem muda, a relação entre os atores e os espectadores também se transforma. Isso tudo referindo-se ao teatro “de

³ E-Dicionário de termos literários. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/>.

distanciamento”⁴, o que dizer então de trabalhos teatrais em que há uma interação direta com o público? Por outro lado, no cinema, tal efeito não é possível, pois todas as arquiteturas visual e técnica já foram pensadas, montadas, assistidas e construídas⁵ de maneira ser impossível uma desconstrução, como pode ocorrer no teatro. O único “tiro no escuro” a que este pode se dá ao deleite de não prever com exatidão é a reação do público diante na sua exibição. Pode até especular, mas não ter certeza. Porém, durante sua realização, diretores, produtores podem sim deixar evidente a real intenção de traduzir uma linguagem para outra. Filmes como *Dogville*⁶ (Lars Von Trier, 2004), por exemplo, exploram com sua máxima os recursos teatrais: não há externas, a história se passa em um limitado espaço que simula um palco, utiliza-se de um minimalismo teatral com poucos cenários, sem paredes e concentrados nos diálogos.

3º ATO: O TEATRO DENTRO DO CINEMA, O CINEMA DENTRO DO TEATRO

Há muito tempo o teatro se tornou a arte do espetáculo mais popular. Se pensarmos no teatro no período elisabetano, por exemplo, apesar das restrições em todos os níveis (formato, financeiro, social, etc.), peças eram exibidas a todos os públicos, das classes menos favorecidas à realeza, dos mais ricos aos menos abastados. Hoje, é inegável que há um redirecionamento do fazer teatral e sua atuação. O público, apesar de ainda ser movidos por narrativas⁷, acostumou-se a utilizar de outros recursos, inclusive modernos, como o cinema ou mesmo a informática. Os espaços teatrais, outrora tão disputados, cederam lugar às salas de cinema. Isso não significa dizer que o teatro está sumindo ou mesmo que há uma desvalorização artística, ao contrário. É possível analisar por um olhar mais otimista: há, na verdade, uma democratização da arte. O teatro hoje é ensinado, representado em espaços públicos, abertos (se pensarmos que teatro não é apenas o modelo dito “clássico”).

⁴ Utilizo esse termo para me referi às apresentações em que não possuem na trama, ou na sua ideia primária, uma relação de proximidade e interação com o público.

⁵ Refiro-me ao produto cinematográfico pronto e finalizado. Evidentemente, o teatro também arquiteta, planeja e constrói antes de sua realização nos palcos, porém, por contas da relação espectador e ator, está passível de uma desconstrução.

⁶ Filme lançado em 2003 e dirigido por Lars von Trier, estrelando Nicole Kidman e Paul Bettany entre outros. Este filme faz parte da trilogia "E.U.A. Terra de Oportunidades" tendo como sequência *Manderlay* (2005)

⁷ O homem é essencialmente uma narrativa, uma narrativa ambulante. Nós, os homens, não apenas gostamos de contar histórias, mas de ouvi-las. Faz parte de nossa constituição fundamental. Para isso criamos livros, para isso registramos a história ou nos comunicamos. A conversa, por exemplo, nada mais é que uma confabulação com traços identitários de nossa única forma de contar, narração que podem ser eivadas de drama, comédia, temor. Sem a narrativa não há existência.

O cinema, por outro lado, expandiu-se. As salas de cinema estão não apenas nas capitais ou grandes centros urbanos, e, com o acesso popular à TV, pode-se assistir a produções cinematográfica sem dificuldade, ou mesmo buscar na rede de computadores, produções que mal saíram de exibição. A verdade é que “coisas” surgem e somem com facilidade e rapidez. Locadoras de vídeos já são quase inexistentes, por outro lado o acesso ao cinema parece ser universal. Isso significa a morte das salas de cinema, como outrora foi anunciada a morte prematura dos livros com o advento das leituras digitais?⁸ Ao contrário, mais salas de exibição são inauguradas e grandes produções levantam cifras milionárias que financiam mais produções em um círculo que cresce vertiginosamente (ab)usando de nossa real necessidade, paixão pela narrativa visual, auditiva, perceptiva. A teatralidade, por sua vez, está nas escolas, nos rituais religiosos, nos circos, nas praças... ou seja, encontrou outros espaços para se fazer existir de alguma forma. Não se trata, portanto, de uma previsão apocalíptica do fim das “coisas” artísticas, é apenas uma transformação, uma adaptação diante da aventura que o mundo sofre.

Diante dessa necessidade de adaptação, a intersemiose é quase um efeito natural. O estudo intersemiótico surgiu a partir do olhar atento das transformações inegáveis, urgentes e aceleradas das artes. Intersemiótica é um estudo dos signos que, distintos, encontram-se para formar uma nova ideia. Há a intromissão ou empréstimo de uma arte sobre a outra: o cinema que se utiliza da literatura, a música do teatro, e, nesse caso, o teatro e o cinema, etc.⁹

A partícula “inter”, do latim, quer dizer posição intermediária; reciprocidade; interação. Sua associação com o termo “artístico”, relativo às artes nos leva a depreender que o campo interartístico deve manter uma relação de interação entre uma e outra arte. No nosso caso, a integração desse estudo se dará entre literatura e cinema. Já o termo “semiótico” diz respeito a algo que é pertencente ou relativo à semiótica. “Semiótica”, por sua vez, é uma palavra que deriva do grego *semeiotiké* (*téchne*), ou ainda 'a arte dos sinais'. É uma denominação utilizada, principalmente pelos autores norte-americanos, para a ciência geral do signo, para a semiologia. O que, igualmente, nos leva a depreender que o campo intersemiótico deve manter uma relação de interação entre os signos, sejam

⁸ O livro não vai morrer. Ele apenas se transformará. Não é o seu formato que importa e sim sua essência, sua existência, seu espaço... histórias sempre surgirão, a escrita sempre estará presente de alguma forma, seja digital, virtual, física, oral. A literatura pode, portanto, sofrer mudanças, mas sempre fará parte do homem de alguma forma. Não é possível profetizar os caminhos e os descaminhos que a arte percorrerá, mas sempre haverá alguém que a crie para uma satisfação humana. O cinema, algumas vezes, trouxe o tema como algo apocalíptico e assustador: *O livro de Eli* (Albert e Allen Hughes, 2010), *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) ou *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002) para no final constatarmos que sempre haverá alguém para salvar o homem de uma existência vazia sem a literatura ou as artes em geral.

⁹ São muitas as possibilidades de trânsito ou traduções intersemiótica entre as artes. Algumas mais evidentes, outras mais sutis. Elas estão em quase todas as artes clássicas e modernas.

eles literários, visual-imagéticos ou ambos amalgamados; como é o caso deste estudo, no qual um conto ganhou livre adaptação através de um curta metragem, ou seja, diferentes signos entraram em interação. (VIERA, 2011, p. 25)

Essa intromissão ou empréstimo, importante evidenciar, é descompromissada. O cinema não possui compromisso com o teatro ou vice-versa. Seu encontro é valioso, porém, tomado de críticas. Na maioria das vezes, o objeto artístico advindo dessa comunhão, é subtraído por critérios pouco ou muito ortodoxos e sem elucidação. O exemplo mais comum são as adaptações cinematográfica de obras literárias. Quando se assisti a um filme baseado em uma obra literária não é incomum ouvir a crítica como: “O livro é melhor”, “não havia isso no livro”, “imaginei de outra forma...” ora, a produção cinematográfica é um empréstimo por considerar a literatura (nesse caso) um terreno profícuo onde há boas histórias que merecem sua versão visual. Mas por que exigir a mesma experiência literária? São signos diferentes, espaços diferentes de atuação, experiência distintas. Esse trânsito deve ser visto de maneira prazerosa para os dois lados. Trata-se de um novo formato, mas, sobretudo, a visão particular de um artista em relação às duas artes. Os critérios, ou juízos de valor, são válidos quando analisados dentro de suas esferas de atuação, e não sobre o papel da adaptação. Lembremos que estamos falando de artes distintas que nem sempre sua transposição pode ser possível. A real experiência de ler um livro não poderá, sob nenhuma hipótese, ser a mesma sentida ao ver o filme. Bem como, a experiência de assistir a explosões cósmicas em um filme de ficção científica, não será tão bem representada na literatura; ou as sutilezas que a linguagem literária pode produzir ao ler um livro.

Entendem? Trata-se de experiências que merecem seu real valor dentro de sua modalidade, a intersecção criada entre ambas, é apenas mais uma possibilidade. Essa é um real ganho para o espectador: ter a possibilidade de aproveitar cada espaço e experienciar coisas distintas e relacionáveis. Há, portanto, uma democratização receptiva de linguagens.

Artes distintas, cada qual com suas especificidades; cada qual com sua magia; com seu poder de sedução, enlevo, encantamento e reflexões; trazendo à baila a eterna (in)compreensão das contradições humanas, características próprias de linguagem, gramáticas distintas, Teatro (arte milenar) e Cinema (arte da Modernidade), inevitavelmente, se entrecruzam, empreendendo trajetórias que nem sempre obtiveram resultados harmônicos. Artes com afinidades eletivas, por assim dizer, ambas se amparam no processo dramático, valendo-se da (re)apresentação no fazer criativo. Sabemos, no entanto, que desde o seu surgimento, a arte cinematográfica mergulha nas densas águas da dramaturgia e vice-versa, naquela busca de pontos de intersecção(...) (CARDOSO & MARTINS, 2015, p. 11)

Ismail Xavier (2003) apresenta como ponto de intersecção *A palavra*. É esse instrumento comunicativo que possibilita um trânsito mais fluente entre as esferas sógnicas. Pois a palavra está no texto literário e, claro, no texto teatral, bem como o texto literário que busca sua adaptação, da palavra à imagem:

–As palavras– Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras). A analogia que sugere equivalências estilísticas estará apoiada a um uso figurativo da linguagem que permite dizer que palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança e as mesmas cadeias de associação e causalidade (XAVIER, 2003, p. 63).

São infindáveis as produções que expressam essa relação de proximidade. Algumas evidentes, outras discretas. *A morte do Caixeiro Viajante*¹⁰, *Um bonde chamado desejo*¹¹, *Chicago*¹², *Moolin Rouge – Amor em vermelho*¹³ (*Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann, 2001) etc. apenas para citar alguns exemplos. No Brasil, *O auto da Compadecida*¹⁴, *Eles não usam Black-tie*¹⁵ e quase toda a obra de Nelson Rodrigues, foram adaptadas para as telas. Trata-se de um terreno promissor e que atrai a atenção de diretores e produtores de cinema, que sempre estiveram com um pé na teatralidade ou no teatro encenado¹⁶. Os exemplos supracitados são casos em que o

¹⁰ (Death of a Salesman. László Benedek, 1951. Obra mais conhecida de Arthur Miller, vencedora do prêmio Pulitzer para drama de 1949 e do Tony de Melhor Peça do mesmo ano.)

¹¹ *A Streetcar Named Desire* (br: Um bonde chamado desejo é um filme norte-americano de 1951, do gênero drama, dirigido por Elia Kazan, e com roteiro baseado na peça *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams.

¹² *Chicago* é baseado na peça musical de mesmo nome escrita por Fred Ebb e Bob Fosse e primeiramente produzida em 1975. A peça musical, por sua vez, é baseada em outra peça, também intitulada *Chicago*, escrita pela jornalista Maurine Dallas Watkins em 1926. A peça de Watkins é baseada na história verídica de Beulah Annan e Belva Gaertner, duas mulheres que ganharam fama após terem sido acusadas e posteriormente absolvidas de assassinato na Chicago da década de 1920. Como jornalista, Watkins acompanhou de perto o caso de ambas. A primeira adaptação cinematográfica da peça de Watkins ocorreu ainda na era muda do cinema, no ano de 1927, e foi produzida por Cecil B. DeMille. A segunda adaptação recebeu o título de *Roxie Hart* e foi dirigida por William A. Wellman em 1942. O papel-título foi interpretado por Ginger Rogers e o roteiro desta adaptação teve de ser alterado para que o filme se readequasse à censura da época. *Chicago* também possui algumas fortes semelhanças, quanto ao seu estilo, a *Cabaret*, outra peça musical escrita por Ebb, originalmente produzida em 1966, e que mais tarde, no ano de 1972, foi adaptada para o cinema por Fosse. *Chicago* seria adaptado para o cinema por Fosse, que além de ter escrito, também coreografou e dirigiu a peça musical de 1975, mas ele veio a falecer em 1987. As referências feitas ao trabalho de Fosse em *Cabaret* são variadas e extensas. O filme é dedicado a ele. (ref.:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Chicago_\(filme_de_2002\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Chicago_(filme_de_2002)))

¹³ O enredo do filme é essencialmente inspirado em três óperas/operetas: *La bohème* de Giacomo Puccini, *La traviata* de Giuseppe Verdi, e *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach (esta inspirada no mito grego antigo de *Orfeu e Eurídice*).

¹⁴ Dirigido por Guel Arraes e com roteiro de Adriana Falcão, João Falcão e do próprio diretor, o filme é baseado na peça teatral *Auto da Compadecida* de 1955 de Ariano Suassuna, com elementos de *O Santo e a Porca* e *Torturas de um Coração*, ambas do mesmo autor, e influências do clássico de Giovanni Boccaccio *Decameron*.

¹⁵ dirigido por Leon Hirszman, 1981, baseado na peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri)

¹⁶ Todos os autores e diretores citado nesse parágrafo possuem ou possuíram alguma experiência com o teatro.

trânsito intersemiótico é mais evidente, com uma clara relação direta, porém, há outros textos que não são oriundos de obras teatrais, mas que sua construção evidencia uma estética¹⁷ teatral. É o caso de: *Festim diabólico (Rope, Alfred Hitchcock, 1948)*, baseado na peça *A corda* de Patrick Hamilton, em que utiliza um único cenário para uma tomada contínua dando um efeito teatralizado ao filme; *Eu sei que vou te amar (Arnaldo Jabor, 1986)* e *Eu te amo (Arnaldo Jabor, 1981)* utiliza-se de espaço único e limitado (apartamento no primeiro e casa no segundo) provocando um ambiente claustrofóbico com apenas dois atores que se revezam em diálogos longos, tumultuados e permeado por monólogos. Sua acessibilidade à linguagem teatral é tão evidente que mais tarde fora feita uma adaptação aos palcos; *Memórias de um Gueixa*¹⁸ (*Memoirs of a Geisha, Rob Marshall, 2005*). Este último, principalmente no instante em que a personagem principal faz sua apresentação de estreia. Há uma clara referência aos espetáculos teatrais por meio da iluminação dramática, as expressões, a dança, os efeitos sonoros e visuais dos musicais da Broadway e do teatro Kabuki japonês.

O teatro por sua vez, também está em constante transformação, trazendo elementos pertencentes à redoma cinematográfica (ou, pelo menos, os recursos comumente empregados pelo cinema). O trânsito intersemiótico, apesar de parecer mais acessível o “cinema encontrar o teatro”, é uma via dupla. Não se pode ignorar que o teatro encenado também encontrou no cinema possibilidades de fazer criativo:

Diga-se, ainda, que o teatro, como o cinema, também está em permanente movimento. Bastaria para isso dizer que ele é uma forma de expressão artística e, assim sendo, é inerente a ele o agenciamento de propostas inovadoras. Pode-se constatar, inclusive, que essa reinvenção constante ocorre, às vezes, internamente, como se dá na peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1943. Nesta obra, solicita-se – cinematograficamente – que o palco seja dividido em três planos: o da realidade, o da alucinação e o da memória; recursos que, com o auxílio da iluminação, criam uma proposta inovadora de movimentação cênica; e, por vezes, se viabilizam com o auxílio de algo que vem de fora, o que se dá com muitos espetáculos que incorporam em sua mise en scène projeções realizadas com a técnica que caracteriza a Sétima Arte. Há várias denominações para essas práticas: vídeo-cenários, teatro multimídia, teatro hipermídia, etc (CARDOSO & MARTINS *apud* LIMA, p. 234).

A experiência que a arte proporciona, independente da sua origem ou do lugar de onde veio, da inspiração que acometeu o autor e/ou artistas em geral, ganha relevância quando o mais

¹⁷ Entende-se aqui por *estética teatral* os recursos, efeitos e/ou *constructo* pertencentes (mas não exclusivamente) ao teatro como: espaço, cenografia, *mise-em-scene*, etc.

¹⁸ Adaptação fílmica do romance histórico escrito por Arthur Golden.

importante é apreciar a arte sob um olhar de engrandecimento. O que de fato importa em toda essa seara são os traços identitários do artista para com o seu trabalho/obra e o público que o recebe. Saber que a arte se modifica, se transforma, se renova já é um valioso trunfo para a humanidade, ao perceber que o artista (e a própria arte) não é e nunca foi estático. A inconformidade de uma arte presa dentro de seu campo de atuação é a mola propulsora para a criação de obras geniais. Gostar ou não do que é produzido a partir desse trânsito intersemiótico, talvez não seja tão importante quando se busca a liberdade criadora.

Referências

ANDREW, Dudley. André Bazin. Nova York: Columbia University Press, 1990, 2a. edição.

_____. **As principais teorias do cinema – uma introdução**. Cap. 6. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 .

_____. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARDOSO, Joel & MARTINS, Bene (orgs.). **Do palco às telas de cinema**. Belém: EditAEDI, 2015.

DAVIS C., Tracy C. & POSTLEWAIT, Thomas (eds.), “Theatricality”, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

EISENTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FISCHER, Rodrigo Desider. **Poéticas entre o cinema e o teatro**: Reflexões sobre a presença e a atuação cênica a partir da obra de Jonh Cassavete. Tese de Doutora. Universidade de Brasília (UNB) – Brasília-DF. 2015

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **Teatro e cinema**: uma perspectiva histórica, 2011. Disponível em: < http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/gabriela_monteiro.pdf> Acesso em: 10 de outubro de 2019.

_____. **Cinema e teatro**: interfaces, 2010. Disponível em: < http://www.concinnitas.kinghost.net/pdf/rev19/gabriela_lirio_gurgel_monteiro.pdf > Acesso em: 10 de outubro de 2019

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.** In: Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo. Itaú Cultural, 2003

_____ **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.** In: Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo. Itaú Cultural, 2003.

_____ “Introdução” in André BAZIN. **Ensaio.** Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 7-14

VIEIRA, Mônica do Corral. **As Mulheres choradeiras: Literatura e cinema.** 2011. Dissertação de mestrado Programa de pós-graduação em letras.

Artigo submetido em 12/08/2019, e aceito em 01/12/2019.