

Dramaturgia: Literatura, Cinema e Teatro

Rosana Kamita (UFSC)

Resumo:

Neste artigo são apresentadas ideias suscitadas a partir do diálogo estabelecido entre literatura, cinema e teatro, com ênfase em dramaturgia. Para ilustrar os conceitos debatidos, foram utilizados excertos de roteiros cinematográficos de épocas diversas. Ao mesmo tempo em que se trata de estabelecer uma aproximação entre as diferentes linguagens também é possível perceber limitações e especificidades que as distinguem.

Palavras-chave: dramaturgia, literatura, cinema, teatro

O cinema e o teatro são veículos para a expressão de emoções, possuindo traços que os aproximam e distanciam. O teatro conta com uma tradição de séculos, o cinema surgiu no final do século XIX, apoiado pela tecnologia da época, e foi bem recebido por uns, mal visto por outros, criando pontos de tensão em busca de garantias de seu próprio espaço.

Em um primeiro momento é possível aproximá-los pelo viés dramático, considerando a forma como os personagens são trabalhados, a relevância dos diálogos, a construção de cenas, a realização conjunta necessária para que uma peça e um filme estreiem. Direção, produção, cenário, figurino, iluminação, som... são vários setores envolvidos em um projeto comum. Porém, suas especificidades residem em algumas questões, com destaque para aspectos básicos, como a efemeridade do espetáculo teatral *versus* a perenidade da imagem gravada.

Desde o surgimento do cinema, o roteiro cinematográfico tem sido considerado sob diferentes óticas ao longo do tempo, tanto no que se refere ao seu conteúdo quanto à sua forma. Nesse sentido, podemos apontar como referência a publicação de diversos manuais de escrita de roteiro, de autores brasileiros, assim como de traduções. Outro fator relevante é a publicação de roteiros cinematográficos, contemplando filmes brasileiros e estrangeiros, de diferentes épocas.

A diferenciação estabelecida entre a peça escrita e a peça montada levou a uma certa querela em relação ao conceito de teatro, encaminhando para um pensamento determinista e essencialista ao se considerar que o teatro fosse antes o texto, enfocando seu aspecto literário ou então enfatizando a apresentação, considerando o texto subsidiário. De maneira análoga, essa discussão aparece, com figurino próprio, em relação ao cinema, ao se discorrer sobre o roteiro cinematográfico e o filme na tela. Em relação ao teatro teríamos, dentre os argumentos possíveis, a justificativa de que o registro escrito da peça se faz necessário para que sejam realizadas outras montagens do espetáculo. Em relação ao cinema não é o caso (apesar de conhecermos alguns exemplos de refilmagens, mas são excepcionais). Esse tipo de oposição se esgota em si mesma, pois a riqueza que envolve literatura, teatro e cinema inviabiliza uma abordagem superficial. A complexidade da linguagem teatral e cinematográfica

compreende vários aspectos semiológicos, em um processo no qual cada um deles atua de maneira relevante para o resultado final.

O cinema, assim como o teatro, compreende o roteiro cinematográfico como um texto que potencializa a posterior encenação, no qual há o registro de tempo, espaço, personagens, diálogos, enredo e estrutura narrativa. Assim, aquele que lê um roteiro possui uma ideia prévia do que encontrará. O roteiro cinematográfico é uma realidade discursiva com algumas normas implícitas, que fazem com que adquira características as quais podemos dizer serem próprias do roteiro. Uma outra questão relevante é a que se refere às rubricas, as quais não equivalem à narrativa. O narrador é uma instância que integra a diegese e quem escreve a rubrica não interage com o jogo ficcional, isso do ponto de vista de uma dramaturgia clássica.

Dentre as muitas possibilidades de se aproximar os estudos de cinema ao teatro e à literatura encontram-se os argumentos e roteiros e, o que ainda é muito incômodo para alguns, a possibilidade de “ler” o filme no roteiro, de modo semelhante ao que ocorre com as peças teatrais. Para aqueles que consideram um sacrilégio ler peças e roteiros cinematográficos, recorrerei aos versos e à ironia de Gregório de Matos Guerra: “Pequei, Senhor,/ mas não porque hei pecado,/ Da vossa alta clemência me despido”.

Outra forma de aproximação entre cinema e teatro refere-se ao processo de adaptação. Geralmente as discussões ficam centradas na obra que deu origem e ao filme propriamente dito. Porém, deve-se ressaltar a figura do roteirista, aquele que fará a transposição de uma linguagem a outra através do roteiro.

Ao se tratar de adaptação, deve-se pensar na conversão de um meio a outro, no caso, do teatro para o cinema. Em um primeiro momento, seria possível pensar que a adaptação nesse caso seria mais fácil, pela similaridade dos textos. Porém, a adaptação deverá levar em conta não apenas a peça escrita. Assim, teremos um processo que envolve diferentes suportes, a peça escrita, sua montagem, o roteiro cinematográfico e o filme. As expectativas se multiplicam, a de quem escreveu a peça, a do diretor que a levou ao palco, a do roteirista e a do cineasta. Ao final, teremos o espectador do filme, provavelmente partidário de uma linguagem ou outra, o crítico de cinema e sua coluna comparando as obras com seus critérios próprios, os produtores do filme e seus exibidores, levando em conta os dividendos auferidos, os professores com seu olhar acadêmico-teórico-comparativo pensando em qual vertente mais em voga para aplicá-la ao texto. Enfim, uma verdadeira Torre de Babel, isso porque as palavras-chave do início deste parágrafo foram “fácil” e “similaridade”.

O processo narrativo envolve o ato de contar uma história através do registro oral, escrito ou icônico. Tanto o cinema quanto o teatro e a literatura apresentam, em grande parte, o propósito de contar histórias, recorrendo à ficção para apresentar um enredo, organizado em atos, capítulos ou sequências. Para isso, por vezes surge a figura do narrador ou de personagens que assumem o papel de conduzir a história. Essas diferentes vozes são fundamentais para o discurso ficcional.

O olhar do espectador é conduzido de forma diversa pelas artes. No teatro, há liberdade visual, por um lado, mas uma limitação por outro. Ou seja, o espectador pode dirigir seu olhar para onde desejar, porém, em boa parte das vezes o que se contempla está espacialmente limitado. No cinema há uma intermediação ao olhar do espectador, pois as imagens acessíveis estão ditadas pelo posicionamento da câmera.

O conceito de focalização em sua acepção diegética refere-se ao realizado internamente. Porém, podemos ter uma voz narradora, acima dos personagens. No cinema há uma implicação direta, pois essa questão se reflete na construção do espaço fílmico, fragmentando esse espaço e, de certa forma, imprimindo conotações nos diferentes planos. No teatro os atores utilizam gestual e movimento em sua atuação, no cinema temos a câmera capaz de se aproximar e mostrar com um *close* o que seria praticamente imperceptível.

Um romancista escreve registrando informações, descrevendo diferentes lugares e situações. Em um processo interativo, o leitor assimila ou não essas informações, podendo recorrer ao texto várias vezes, preferir uma pressuposta fragmentação ou complementar o mosaico ficcional. Em uma peça sendo assistida pela primeira vez, o tempo é concomitante, os signos acústicos e visuais compõem o cenário e o espectador observa e interage simultaneamente. No cinema as possibilidades variam, desde o lançamento de um filme no cinema, onde teríamos uma aproximação com a espetatorialidade do teatro, quanto a comodidade de se assistir a um filme no computador, aparelho de DVD ou similar, no qual podemos alternar cenas, pausar, ir para os créditos finais, ver e rever o filme, o que lembra mais a recepção de um romance. A visão panorâmica da cena teatral é uma das muitas opções no cinema, assim como a focalização fragmentária do romance. A dramaturgia cinematográfica se beneficia das opções ampliando suas possibilidades e criando outras.

A dramaturgia cinematográfica é bastante calcada na dramaturgia teatral e o exemplo da publicação do livro *Teoria e prática do roteiro* colabora para que se entenda essa relação. Nos Estados Unidos, o escritor e diretor Edward Mabley escreveu um livro sobre a construção dramática, subsidiado com exemplos de peças teatrais, o qual foi publicado em 1972. O texto recebeu nova edição e se esgotou. O roteirista Frank Daniel o utilizava para seus cursos sobre roteiros cinematográficos, e por sua vez o indicou a David Howard, que depois se tornaria o diretor-fundador do curso de formação em roteiro da Universidade do Sul da Califórnia. Howard fez uma “adaptação” dos conceitos do livro para a roteirização e substituiu os exemplos das peças por roteiros de filmes.

De maneira geral esse exemplo é paradigmático do que continuou acontecendo, ou seja, manuais de roteirização que se apropriam de recursos dramáticos teatrais e lhes dão uma “roupagem” cinematográfica. Ainda pior são aqueles que se propõem a ensinar a “mágica” da escrita ficcional em dez lições.

O roteiro é a base na qual o filme será construído e sua natureza é dramática. Mas é possível relativizar essa concepção, através das possibilidades de aproximação e combinação com outras formas de ficção. Assim, podemos pensar em drama, mas também em dimensões épicas e líricas que surgem como opções no processo criativo.

Boa parte dos manuais de roteiro apresenta os “fundamentos do drama”, destacando: a situação dramática, o diálogo, a progressão, o suspense, variando conforme a proposição de seus autores. Para isso, recorrem à tradição teatral e à própria tradição cinematográfica, citando exemplos de peças e filmes em que tal ou qual aspecto se destaca. No entanto, mesmo quando as referências são relativas a filmes, é possível perceber o recurso à dramaturgia teatral. Porém, no cinema percebe-se que as estruturas dramáticas são os pilares da história contada, no entanto, as fronteiras são

borradas entre os limites do dramático e do não-dramático. Os recursos utilizados que nos fazem chegar a essa afirmação são, dentre outros, a *voz off*, o *flashback*, o *flashforward* (mas o épico não é ligado ao passado? Porém, se o narrador já sabe o que aconteceu, ao menos para ele é passado. Quantas elucubrações...). Sempre será possível pensar que no teatro os limites também são testados, mas neste caso se está partindo da premissa clássica, tanto no que se refere à linguagem teatral, quanto à linguagem cinematográfica. O que se afirma é que esses recursos são comuns no cinema e criam possibilidades épicas, pois deslocam a categoria tempo do presente para o passado ou para o futuro, assim como é possível se criar a figura de um narrador (o qual pode ser personagem ou não) que conta parte da história em *voz off* (que poderá ser repetida, reforçada, enriquecida ou ignorada pelas imagens) ou ainda comenta a situação, caracteriza um personagem ou se reporta ao espectador.

Essa questão remete às possibilidades de se exprimir o fluxo de consciência de um personagem, que ao invés de falar sozinho ou ler uma carta, por exemplo, expressará através de imagens seus sonhos ou desejos (e aí poderemos ter a utilização de recursos estéticos, como imagens trêmulas ou desfocadas, cores intensas ou ausência de cores, etc.).

Essa dimensão épica no cinema nos remete ainda a pensar na simbiose entre as linguagens, em especial no século XX, através da figura de Brecht, que propunha justamente um teatro épico.

O cinema conta como diferencial o fato de registrar a história com câmeras e aí podemos pensar que a câmera narra. Isso se deve à possibilidade de apresentar aos espectadores detalhes que seriam “invisíveis” para o espectador de teatro ou ainda, direcionando nosso olhar em um diálogo, por exemplo, através do uso de campo e contracampo. Mas há o que chamamos de câmera subjetiva, de expressão lírica, pois apresenta o ponto de vista de determinados personagens. Outras possibilidades de lirismo em um filme são o já citado recurso de mostrar sonhos e desejos do personagem ou apresentar um monólogo no qual ele expresse seus sentimentos.

Podemos ainda citar o caso da montagem, recurso utilizado pelo cinema para editar as cenas e definir como a história será mostrada. Ainda que seja um processo *a posteriori*, entendo que a essência da montagem radica na estrutura narrativa, portanto, está presente em outras artes, como na literatura e no teatro. A montagem burila e afina uma perspectiva já traçada no roteiro.

A seguir, serão apresentados excertos de alguns roteiros ao longo do tempo, com o objetivo de demonstrar como seu conceito está diretamente ligado à sua forma.

1: “Scenario” original de *Limite* (1931), de Mário Peixoto (1908-1992).

leiteiro

- uma barca e três tripulantes – destino? – eles mesmos não sabem –
proveniência? – presume-se de um naufrágio – mas nada disso tem
importância na história –

mulher da proa – 1
outra – 2

- [1]. close-up – o chão – terra
[2]. close-up – máquina desliza – terra – terra – mais terra – máquina levanta
–
[3]. long-shot – terra – máquina abaixa
[4]. close-up – terra
[5]. fusão – rosto de mulher – braços de homem algemados na
frente – expressão de olhar –
[6]. fusão – sai rosto fica algema
[7]. fusão – sai algema voltam só os olhos insiste nos olhos
[...]

O termo “cenário” foi usado aqui porque, no cinema silencioso, era esse o nome dado ao que hoje é designado como “roteiro”; e porque era assim que Mário Peixoto se referia a ele.

“Cenário” vem de *scène*, cena, - e “cenário” é a história contada em “cenas” – isto é: o que se chama hoje de “decupagem”, do francês *découper* – cortar: é o *breaking into shots* americano. *Limite*, porém, não é um filme narrativo e o “cenário” dele nasceu diretamente como “cenário” – como uma decupagem: não existiu nem argumento, nem história a ser decupada. Desde o início foi uma lista de *shots*: um “cenário”. Ou uma lista de versos visuais: *Limite* é um cine-poema.

(MELLO, 1996, p. 37; 11).

2: *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel (1900-1983).

ESCURECIMENTO/ABERTURA

2. (Plano 16 do roteiro) EXTERIOR. PARQUE DE UMA PROPRIEDADE. DIA. PRIMEIRO PLANO

As pernas graciosas e sujas da pequena Rita, que pula corda. Avançam, recuam, abrem-se e fecham-se como um compasso. Rita sustem-se ora sobre a ponta de um dos pés nus, ora sobre a ponta do outro. Bem próximo, atrás dela, veem-se passar as pernas de um homem. Ao passo e à medida em que elas se afastam, aparece o busto, depois o rosto de Dom Jaime. Seus olhos seguem o movimento das pernas da menina.

3. (17) PRIMEIRO PLANO

da cabeça descabelada da menina, resfolegante, os olhos brilhantes e os lábios úmidos. Morde o lábio superior, revelando assim a que ponto o esforço retesa seus músculos. Dom Jaime aproxima-se dela. Ouve-se o barulho de uma charrete que para próximo. Rita para de pular e olha em direção à charrete.

DOM JAIME: Chega por hoje, Rita. Gostaste da corda que te dei?

RITA: A gente pula melhor porque ela tem punhos.

DOM JAIME: Vai, vai brincar.

A menina dá a corda a Dom Jaime, que a prende a um prego fixado ao

tronco de uma grande árvore que os cobre com a sua sombra. D. Jaime preocupa-se então com a charrete e dirige-se a ela. Viridiana está descendo da mesma.

[...]

No que concerne ao roteiro em planos propriamente ditos, respeitamos escrupulosamente o texto de Buñuel. Como se verá em seguida, este filme é menos roteirizado em planos que em sequências e um mesmo número abrange em geral uma sucessão de planos diversos. Qualquer que seja nossa maneira de pensar, a arte pessoal do realizador já aparece na escolha desta forma e qualquer intervenção de nossa parte seria traição.

Esperamos, finalmente, que este texto, que quisemos fiel tanto ao filme como ao roteiro, esclareça um pouco o leitor, sobre o processo criador do realizador, entre o instante em que as imagens são descritas sobre o papel e aquele em que, em sua composição definitiva, elas aparecem nas telas.

[Nota do Editor]

(BUÑUEL, 1968, p. 75; 72).

3: *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman (1918-2007).

Agnes, finalmente, adormeceu, as dores amainaram, o corpo está dormente e a luz solar reflete-se, por alguns instantes, sobre a grande cama, lá onde ela está deitada, pequena e encolhida, com as mãos abertas. Volta e meia, percorre o pequeno corpo um estremecimento, parecido com um soluço, mas, que é, agora, quase tranquilo. O pequeno pêndulo com seu pastor tocando flauta, mede, imperturbado, o tempo.

É difícil descrever em palavras ou imagens o sofrimento e a morte. A morte representada ou o sofrimento figurado tornam-se com facilidade desagradáveis, obscenos. Se, não obstante, dispomo-nos a descrever uma hora de agonia tão detalhadamente, não o fazemos por curiosidade ou para, confortavelmente, assustar-nos a nós mesmos ou aos espectadores. Fazemo-lo para ter um terreno firme, cuidadosamente construído, no desenvolvimento de nosso projeto.
(BERGMAN, 1973, p. 19).

O cineasta sueco deixou-nos como legado uma filmografia que inclui obras como *O Sétimo Selo* (1956), *Morangos silvestres* (1957), *Fanny e Alexander* (1982) e *Gritos e sussurros* (1972). Muitos de seus “roteiros” são, na verdade, um hibridismo literário, uma vez que não trazem as cenas como geralmente são apresentadas no teatro ou no cinema, mas a descrição dos filmes em forma de capítulos. Especificamente em *Gritos e sussurros*, Bergman destaca as dificuldades que teve em encadear os acontecimentos, de que forma delinear os personagens e se viria a ser compreendido pelo público.

4: *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles (1955), inspirado no romance de Paulo Lins

RIO – DIA

Barbantino está nadando no rio. Busca-Pé observa do alto de uma árvore. Barbantino tira a cabeça da água e fala do rio mesmo:

BARBANTINHO

Você acha que eu vou conseguir ser salva-vidas quando eu crescer?

BUSCA-PÉ

Sei lá, cara.

BARBANTINHO

A vida de salva-vidas é bem melhor que a vida de peixeiro.

Busca-Pé fica um pouco bravo.

BUSCA-PÉ

Mas eu não vou ser peixeiro não, cara. Peixeiro fede.

BARBANTINHO

Você tá xingando o seu pai?

BUSCA-PÉ

Não.

BARBANTINHO

Então, o que você vai ser quando crescer?

BUSCA-PÉ

Ai, não sei não. Mas eu não quero ser nem bandido nem policial.

BARBANTINHO

Ué, por quê?

BUSCA-PÉ

Eu tenho medo de levar tiro.

(MEIRELLES, 2003, p. 29-30).

Este roteiro representa a utilização do padrão *master scenes*.

Em vez de dividir o roteiro em cada pequeno plano da câmera, dividimos histórias para o cinema em blocos de ação dramática. Em inglês se chamam *master scenes*, literalmente “cenas mestre”.

O cabeçalho é um pequeno título informativo anunciando o início de uma nova cena. Uma nova cena quer dizer: ou que mudamos de tempo, ou que mudamos de lugar (e na maioria dos casos, de tempo e

de lugar).
(MOSS, 2002, p. 13).

Como pensar o hibridismo do teatro e do cinema, sempre entre a literatura, o espetáculo e o filme? A relação mútua estabelecida entre artes refreia alguns questionamentos que por vezes se impõem, dentre outros: os que se dedicam à escrita dramática estão prioritariamente inseridos em qual contexto? Etiquetar questões desse tipo como secundárias traz em si uma certa recusa em discuti-la, não por sua pretensa banalidade, ao contrário, justamente por sua complexidade e incômodo provocado.

A literatura e a dramaturgia teatral têm contribuído de maneira relevante para a formação de roteiristas, mas convém destacar que literatura, teatro e cinema estão inseridos em um contexto dinâmico, o qual leva a rupturas formais e à busca por novas ferramentas e maneiras de expressão, fazendo com que o panorama se altere constantemente para as linguagens.

O cinema apresenta uma simbiose em um processo de apropriação, assimilação e readaptação de recursos mais marcadamente teatrais ou literários, adicionando aos seus próprios recursos, assim como é inegável que tal movimento ocorra também em sentidos diferentes, ou seja, que o cinema contribua com outras linguagens.

Referências Bibliográficas

- BERGMAN, Ingmar. *Gritos e sussurros, A hora do lobo, A hora do amor*. Trad. Peters Johns. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.
- BUÑUEL, Luis. *Viridiana*. Trad. Saul Lachtermacher e José Saz. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- HOWARD, David e MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1996.
- MEIRELLES, Fernando e MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- MOSS, Hugo. *Como formatar o seu roteiro: um pequeno guia de master scenes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- PEIXOTO, Mário. Limite: “cenário” original. Rio de Janeiro: Sette Letras: Arquivo Mário Peixoto, 1996.