

DA TRAGÉDIA ÁTICA À AÇÃO FÍLMICA: A BUSCA DO “SILÊNCIO” NA HISTÓRIA DA DRAMATURGIA¹

Lula Borges²

Este ensaio discorre sobre as passagens da dramaturgia desde sua concepção na Grécia até os dias de hoje, tendo também paradas em outras fases da história da humanidade, como Roma antiga, idade média e idade moderna, até chegar ao pós-moderno e as novas formas de se verificar a dramaturgia no teatro e também no cinema.

As obras aqui verificadas para servir de exemplos serão variadas. Tanto com obras clássicas como também cinema nacional e obras atuais, também exemplificaremos peças teatrais assim como alguns autores e personagens importantes, tanto teatral, quanto livresco, quanto cinematográfico, fazendo assim, o leitor, ter um repertório mais amplo para possíveis leituras posteriores.

Iniciamos nosso texto falando do *gestus*, o movimento comunicacional do personagem no teatro, o qual, ao mesmo tempo é o ator e precisa passar informações a partir desses movimentos para uma plateia. No entanto, também vemos essa linguagem artística em outros tipos de arte sequencial como cinema, televisão, quadrinhos, animação, mas vamos nos prender apenas ao teatro nesta primeira parte do texto.

O *gestus* é criado a partir de três eixos comunicacionais, sendo eles a produção poética, ou seja texto teatral, o que deve ser encenado e consequentemente gestualizado sobre o palco; a busca da técnica do formalismo no gesto e claro, seu contínuo melhoramento na procura pelo terceiro eixo a estética, ou seja, a compreensão da plateia (ou espectador/leitor) a partir do uso da técnica produzida. Esses elementos são necessários para que haja algo voltado para as artes cênicas e seu uso configura uma apreensão pelo espectador que sente a criação de alguma obra artístico-comunicacional³.

Apesar de ser tão antiga quanto a própria humanidade, com dados encontrados desde a cerca de quarenta mil anos, a arte da interpretação só veio a

¹ Recebido em 03/01/2017.

² Universidade Federal do Rio Grande do Norte. lulaborges@hotmail.com.br

³ Nossa veemência à comunicação e à arte parece ser pleonástica, pois muitos esquecem que arte é comunicação.

ser estudada e categorizada na Grécia antiga com o filósofo Aristóteles (sec. IV a.C.). No entanto, antes da taxonomia aristotélica, as encenações eram simples comemorações em homenagem a Dionísio, o deus do vinho essas festas eram chamadas dionisíacas e dentro delas havia os ditirambos, onde eram feitas várias encenações, um ritual para Dionísio no qual 50 homens vestidos de sátiros, metade bode, metade homem, prestavam homenagens àquele ser divino. Eles eram considerados companheiros do deus Dionísio. Era uma festa divertida e sombria, incluindo falos postiços e sacrifícios de bodes.

Deve-se pensar que essa encenação com dança e música era um ato religioso, apesar de, à primeira vista, imaginar-se que não. Com o tempo o teor religioso passa a ser menos usado nas encenações, mas existe a continuidade dessas comemorações a partir dos mitos, dos heróis. O ditirambo passa a ser encenado em outras épocas do ano, que não as dionisíacas, criando assim o teatro, onde nas peças, deuses e humanos conviviam e criavam-se novos seres, os semideuses, heróis de estirpe mais valorosa que um humano comum, mas também não tanto quanto um deus poderia ser, criando, assim, uma mitologia mais humana, em narrativas com heróis de carne e osso.

A narrativa é importante, pois é a partir dela que nascem as histórias e elas nascem bem antes das artes cênicas se tornarem oficiais. No palco essas histórias, apesar de não terem mais deuses, existia ainda uma diquê divina, onde o panteon ainda tinham poder sobre os humanos, a partir de visitas a nosso mundo ou por magos ou oráculos, mas os personagens principais dessas encenações eram os semideuses, heróis, que tinham suas histórias prescritas em tragédias que, por fim acabavam por acontecer nos gêneros que se iniciavam o teatro, conforme taxonomia aristotélica: épico, lírico, dramático.

Por este ensaio não ser tão aprofundado, vamos dar algumas informações superficiais sobre esses gêneros, mas indicamos que o leitor procure mais informações para um melhor entendimento sobre o assunto. O gênero épico é tido como o pai dos gêneros, onde existe um narrador responsável por contar uma história na qual as personagens atuam em um determinado espaço e tempo, que na tragédia é diacrônico, um tempo contínuo, falaremos mais sobre o assunto mais abaixo. O gênero lírico expressa sentimentos e emoções, permeado pela função

poética da linguagem.

O gênero dramático é próprio para a representação, o qual apreende os textos tanto narrativo quanto poético que tornam-se passíveis de serem encenados ou narrados teatralmente por meio de diálogos ou monólogos. Bom não confundir aqui gênero dramático com drama. O drama acontece dentro das unidades que Aristóteles criou sendo elas:

- A ação: a história que se conta de alguém;
- O espaço: ambientação onde o personagem faz a ação;
- O personagem: que faz a ação dentro do espaço em alguma unidade de tempo; e
- O tempo: onde toda a ação do personagem acontece.

O tempo, na dramaturgia aristotélica, tem uma divisão onde o personagem principal participa dentro da peça teatral do:

- Prólogo: onde é colocada a situação inicial;
- Desencadeamento: Momento que começam as complicações para serem resolvidas no clímax;
- Complicações: vão acontecendo durante a narrativa até chegar ao clímax;
- Clímax: onde se resolvem os problemas até ali desencadeados.
- Desfecho: onde se reestabelece o estado inicial da narrativa e existe algum aprendizado por parte do espectador.

A tragédia surge a partir de peças criadas para entreter e ensinar os espectadores dentro dos teatros de arena, onde existia o coro (pessoas da plateia) e o corifeu que contavam uma narrativa que era representada e não lida tendo características de ser séria, concreta e de certa grandeza, linguagem elegante, onde o personagem principal sofre, física ou psicologicamente e o público, acaba por se identificar com o personagem a partir desse sofrimento.

O personagem não sofre todo o tempo durante a peça. O herói é mostrado como alguém radiante, que está no resplendor da vida, envolvido em uma aura de glória, em uma *hibrisis* que em dado momento e por causa dela, o mundo cai a sua volta e o mesmo torna-se vítima dos atos do destino, desgraçando e sufocando suas alegrias, causando a tragédia por seu erro, sua *hamarthis*. Essa é a característica

principal da tragédia, a catarse, a identificação do público com o personagem.

Podemos dar o exemplo aqui de Édipo, que casado e com quatro filhos, ver tudo desaba ao seu redor, quanto a sua esposa viúva e aos atos pregressos na história apresentada, mas por seus feitos e compaixão do público, o mesmo é visto como herói, o rei. A catarse é firmada por essa comoção.

Apesar da grande quantidade de peças trágicas escritas na Grécia antiga, a literatura do país também criou obras com teor satírico, com histórias mais leves que sua antecessora e a comédia, que era mais ligada ao humano, a terra, aos vícios, sem a necessidade dos atos heroicos do personagem e suas desgraças pessoais.

Devido a grande quantidade de pessoas (até seis mil que assistiam as peças), os personagens necessitavam fazer movimentos específicos para seus personagens, se reis, se heróis, se inimigos, por isso os movimentos que fossem claros quanto a sua encenação, além amplificar ao máximo sua voz; por isso usavam máscaras, que, pela sua concavidade espalhava o som pelo ambiente.

Acreditamos ser relevante informar que o discurso era importante no teatro grego. Os personagens, apesar de encenarem, falavam muito mais, a começar pelo corifeu, um personagem que narrava o que acontecia desde o início da história e continuava durante toda a peça. Os personagens, idem, discorriam suas ações, além das suas falas. A palavra era o tom das apresentações. Esse é um aspecto importante à nossa percepção do som ao silêncio pois, com o passar das linhas, verificaremos que a palavra, aos poucos vai perdendo sua força, enquanto o movimento, a imagem, a encenação em si demarcarão a apresentação.

As encenações continuaram na história. Em Roma tudo era igual a Grécia. Tragédia e comédia, incluindo textos altamente filosóficos. No entanto, por haver uma lei para devolução do dinheiro por parte do organizador do festival se o espectador não gostasse do espetáculo, os mesmos eram obrigados, ou se obrigavam, a fazer cada vez mais cenas mirabolantes para ter o gosto do público. A tragédia foi ficando escassa e quando acontecia, cenas que eram proibidas na Grécia vinha a tona, como a morte de um personagem ou dilaceramento, que era escondido no *periactoi*, duas colunas que serviam para “esconder” esses tipos de cena, era amplamente mostrada nas peças romanas.

Esse tipo de apresentação, cada vez mais violenta e voltada para a

carnificina, era direcionada para a grandiosidade de Roma, mas o teor artístico foi suprimido pelo sangue e os coliseus e os teatros romanos voltaram-se para as lutas com os gladiadores, escravos que eram devorados por leões, cristãos que eram cobertos de piche e transformados em tochas humanas. Em Roma o espetáculo não era suficiente, necessitava-se mostrar bem mais que falar. Os imperadores também aproveitavam-se dessa circunstância de “pão e circo” para distraírem os pobres e miseráveis e os fazerem esquecer suas condições de vida.

Depois do século IV d.C. com a oficialização da religião cristã como oficial por Roma, todas as peças teatrais foram finalizadas. Por muito tempo apenas os padres e monges podiam dirigir alguma peça teatral, normalmente ecumênica e usando os fiéis como figurantes. As histórias eram de santos ou do próprio Jesus Cristo, este em autos com passagens em várias estações.

As peças se iniciaram dentro das igrejas, mas, aos poucos, passaram para fora da mesma e depois para praças e ruas, mostrando os martírios de Cristo à comunidade. Bom lembrar que, como falado antes neste texto, as tragédias estavam proibidas, pois a única tragédia aceita era a do deus vivo, os sofrimentos de Jesus eram tidos como a maior tragédia da humanidade e perto dela as outras não podiam se comparar. O material dessas peças não era registrado, escrito, apenas retirado da bíblia ou em fatos da vida de algum santo.

Algo também a ser citado aqui é que a forma de se assistir essa tragédia deixou de ser um teatro de arena, por ser encenada numa rua e as passagens da morte do Messias ser a frente das casas, a forma de se ver a encenação passou a ser linear, com planos uns depois dos outros, para assim, o público entender o que acontecia em cada parada que ocorria na paixão de Cristo. Se no lenço com o rosto dele, se na ajuda da cruz ou em sua morte. O público acompanhava o jogo de cenas como em uma fila.

Tanto os autos, os jogos como as representações faziam parte da vivência do público medieval com o teatro, no entanto a última, além de mostrar a vida dos santos também trabalhava o profano, com sátiras e farsas e, depois do século XII, ficou totalmente emancipada, passando a apresentar vícios e virtudes como orgulho, piedade, avareza, esperança, com várias tipias do período, apresentados em palácios, praças ou ao ar livre.

Durante a renascença, outro tipo de dramatização foi elucidada teatralmente. O teatro circular. Este foi criado por Shakespeare, onde os espectadores ficavam ao redor do palco, toda a cena poderia ser vista de todos os lados, pois ficava no centro do teatro circular. Mas não só isso aconteceu com o teatro Shakespeareriano. Ele criou várias tragédias, assim como os gregos ou romanos, no entanto, não vemos o teor divino no trabalho do autor.

O destino, no caso de Hamlet, por exemplo, é criado por suas próprias mãos. Ele, apesar de falar como fantasma do pai, este não é um deus. Ou seja, o místico, mas não o mítico, aparece nas suas peças, como a morte ou bruxas, mas não deuses. Outros elementos criados pelo dramaturgo seriam a trilha sonora para dar o “clima” e incrementar nas apresentações, dando ênfase ao exposto ao público, a sanguinolência, como o final de Hamlet, com a morte tétrica dos personagens, entre a espada e o veneno, o qual tantas pessoas conhecem quando se fala da morte de Romeu e Julieta, uma das suas primeiras peças. Como o autor conhecia as tragédias clássicas, certamente parte de suas produções foram dedicados ao teatro romano com sua espetacularização do grotesco e da violência.

A metalinguagem começa a se desenvolver também com o teatro shakespeariano, pois na peça Hamlet, um grupo teatral faz parte da trama da morte do pai do herói, ou seja uma peça teatral que traz uma outra peça teatral, o teatro que fala do teatro. Uma primeira tentativa de compreensão do papel do ator em uma peça teatral, mas adentraremos no assunto mais abaixo.

Voltando a peça em si, é percebido, ainda, que existem os elementos áticos da tragédia quanto aos personagens, como a *amarthia*, *hibrisis*, *pathos*, *anagnorese* do personagem, que, mesmo não sendo mais um herói semi-deus, ou que não mais fala com os deuses, é de linhagem nobre e também está acima, socialmente, da plebe; tendo aí mais um fator clássico das obras gregas e os sofrimentos do personagem durante a história, com a perda do pai para o tio, a mãe se casando com o autor da morte do pai, faz o público criar a catarse perfeita para o que a tragédia pede: envolver o público na dramatização.

Com o tempo e o desenvolvimento social europeu, foram criados também outros tipos de heróis. Início das histórias românticas, os sofrimentos dos protagonistas e as mortes dos mesmos começaram a ser encenadas em outro tipo

de teatro, o teatro italiano, em formato quadrado. Assim, o público via a peça sempre de frente, como uma tela à sua vista. Essa organização dos espectadores é importante, especialmente quando surge o cinema, que segue a forma de teatro do tipo italiano, mas veremos isso mais abaixo.

Abrimos um espaço aqui para esquematizar as formas que os espectadores viam as dramatizações durante a história da humanidade: teatro de arena na Grécia antiga e Roma em formato côncavo (figura 1); teatro linear na idade média (figura 2); teatro circular na renascença (figura 3) e teatro frontal na idade moderna (figura 4). O esquema pode ser visto como abaixo para um melhor discernimento do leitor.

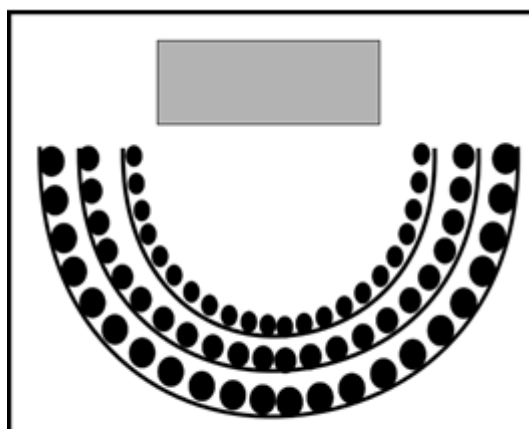
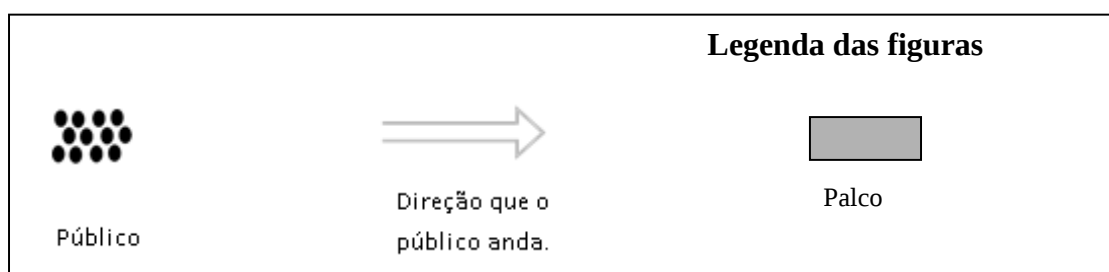


Figura 1: Posição de um teatro de arena: côncava.

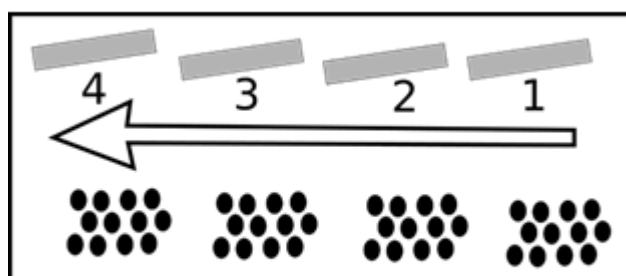


Figura 2: Posição das passagens da paixão de Cristo: linear

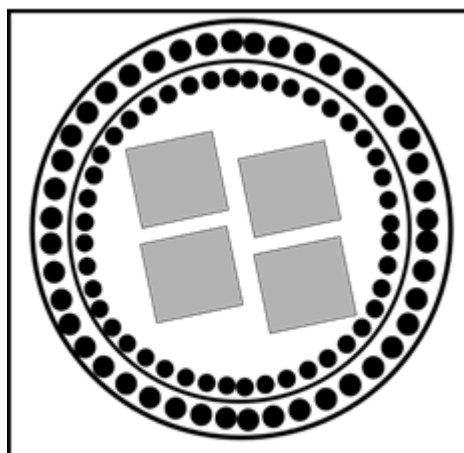


Figura 3: Posição do teatro shakespeariano: circular e diagonal.

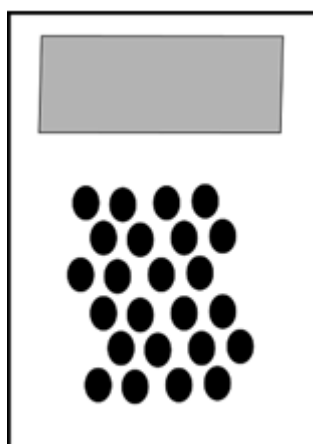


Figura 4: Posição do teatro italiano: frontal.

A sociedade europeia como um todo tem uma mudança significativa em sua vida. As fábricas começam a se espalhar por todos os lugares, as pessoas começam a ter algum tempo livre para ler, ver teatro, circos e o tempo agora era o da máquina, que determinava quando acordavam, comiam, iam dormir, em um processo contínuo de racionalização de tudo que acontecia. Consequentemente os anseios dos novos públicos eram outros que não falasse de reis ou deuses apenas, mas também das pessoas ao redor.

Assim eram as obras literárias e dramatúrgicas da época com as produções do romantismo, sem heróis nobres ou com burguesia de alto escalão. Pessoas comuns agora seriam os protagonistas. O maior exemplo é a obra de Victor Hugo, “Os miseráveis”, numa obra tão cheia de personagens que fica difícil ver quem é o

mais importante na narrativa, tornando-se uma obra emblemática na história da arte, saindo da literatura e do teatro e ganhando toda uma gama de produções em vários tipos de entretenimento.

Essa força foi tal que, durante a amizade de Gauguin com Van Gogh, o primeiro se retratou como Jean Valjean, o personagem que tem toda a vida devassada, impondo seu traço opaco e cores vivas em um fundo suave florado de papel de parede amarelo. Gauguin demonstra sua admiração na obra com essa homenagem e também, pela convivência com Van Gogh, os desajustes que aquela sociedade vivia. Ele próprio seria um desajustado.

Algumas características a mais, devemos discorrer neste texto sobre o romantismo, que de romântico não tinha nada, as histórias eram voltadas para o *pathos* novamente, egocêntricas e direcionadas para a emoção e os sentimentos, apesar do teor social que as compunham. Existe também o rompimento das três unidades do teatro clássico (tempo, espaço, ação) e misturam-se verso e prosa, dando ênfase a entrada do modernismo no teatro.

Da mesma forma que a pintura tinha, em meados do século XIX o estigma de ser substituída pela fotografia, ao final do século, o teatro é que teve de encontrar novas formas de espetáculos, com a chegada do cinema. As aventuras e desventuras naturalistas do romantismo em mega narrativas já não eram um fator tão importante para a criação de novas peças e os espetáculos buscavam trabalhar com o cotidiano, mas também de forma mais simbólica, ritualista, buscar novamente o passado ao mesmo tempo que se descobria em um caldeirão de técnicas, influências, estudiosos que estreitavam o abismo entre a narrativa erudita e a popular, assim como esses se inseriram em espetáculos cantados, contados, além de se utilizar com mais ênfase a metalinguagem, com peças que contavam histórias de teatro, aprofundando o que Shakespeare iniciara no século XVI.

Por outro lado, o cinema nasce em pleno desenrolar do romantismo e início do movimento literário realista, além de as técnicas óticas e de movimento com equipamentos cada vez mais desenvolvidos, especialmente pela criação da eletricidade, os produtores acabaram por escolher a narrativa linear naqueles primeiros trabalhos desenvolvidos, aliás a “chegada do trem a estação” dos irmãos Lumiere, é uma narrativa, ou a “saída dos funcionários da fábrica”. Outros exemplos

podiam ser dados, mas estamos, neste ensaio, apenas demonstrando pontos que foram desenvolvidos para o cinema e teatro.

O cinema é filho do seu tempo, ou seja, não seria capaz de nascer antes do final do século XIX. Só depois da chegada do registro em película, ou acetato, uma espécie de plástico e este registro a partir do desenvolvimento da química onde o nitrato de prata foi responsável por muito tempo pelos registros, passando depois para cobertura da película por materiais sintéticos; a ótica, a teoria da luz e a dinâmica, além das teorias das cores que se conhecia desde o renascimento, não seria possível existir a técnica cinematográfica.

Com o cinema, ainda sem som, surgem vários tipos de narrativas, onde também se falava do cotidiano, em curtas histórias contadas nas *valdevilles*, feiras que se passavam em cidades da Europa ou Estados Unidos, mas aos poucos e com o passar do tempo, elas contaram com novos apetrechos tecnológicos, podendo dar ao espectador novas possibilidades visuais, fazendo-o ter outro tipo de diegese que o teatro não possibilitava, como efeitos ambientais mais realistas, foco em algum personagem ou outro em uma mesma cena e, principalmente o uso da luz. Aos poucos, também começa-se o uso dos cortes das cenas, a passagem de ambiente externo para interno, *closes* em personagens, grandes tomadas de cena com panorâmica entre outras características que só o cinema podia demonstrar.

Sabe-se que o cinema é filho do teatro. Podemos ver isso nos primeiros filmes, onde a câmera é colocada a certa distância, para deixar um plano geral e assim poder-se ver o que se passa ao redor. Atores naquela época eram necessariamente atores teatrais e conforme a vivência do teatro “atores não muito bons”, pois os “bons” estavam atuando nas casas de espetáculo. Nessa posição de plano médio, dá-se a sensação de palco. A câmera fica parada, no entanto e o espectador, ao ver a cena, tem a sensação de estar dentro de uma casa teatral. Com o passar do tempo, a câmera começa a movimentar-se, surgem os planos diversos, como panorâmica, geral, retrato, entre tantos, essas técnicas precisavam ser melhoradas, por isso houve as tentativas, até o cinema se tornar, ele próprio, uma linguagem distinta do teatro.

Nessas técnicas cinematográficas existe também a possibilidade de o tempo ser sincrônico, cortado, decupado e não mais diacrônico onde a passagem tempo é

mais realista. Se o tempo é sincrônico no cinema, como então o espectador consegue compreender toda a vida de um personagem em uma história de duas horas? Vimos acima alguma informação sobre a diegese. Ela faz o público “entrar” no espaço fílmico e “completar” a história que está sendo contada. Assim, se é mostrado uma cicatriz no rosto de um guerreiro, por exemplo, o espectador “sabe” que aquela marca foi feita em alguma batalha fenomenal e que o inimigo foi subjugado pelo personagem, ou seja não precisa mostrar “como” a cicatriz foi feita, mas precisa que ela apareça.

Se o espaço fílmico fosse criado apenas no tempo diacrônico, seria necessário contar todas as batalhas desse guerreiro, demandando um tempo que certamente ultrapassariam várias horas de apresentação, horas essas que o homem moderno, onde o tempo é o seu maior inimigo, não teria como assistir todo o filme. Imaginamos qual a sensação de se assistir um filme de várias horas na modernidade, quando uma tragédia na antiga Grécia demorava as 24 horas de exposição ao público. Filmes como *Modern Times Forever*, com 240 horas, e *Cinématon*, com 192 horas, ou seja dias de exibição, ficam praticamente impossível de se assistir. Praticamente, pois existem e pessoas os veem. Existe ainda a produção, ainda não concluída do gigantesco *Ambiancé*, com 30 dias de exibição (720 horas). São filmes experimentais, certamente a diacronia é perceptível.

Um outro exemplo para cicatrizes de personagens são os psicológicos. No filme “Um bonde chamado desejo”, por exemplo, as explicações sobre a vida pregressa de Blanche DuBois, seriam desnecessárias, pois suas ações e saídas de conversa, já demonstrariam ao espectador como era a vida da mesma antes de chegar a “rua chamada pecado” e demonstrar que a tragédia estava vindo para a família da sua irmã, pois quem assiste o filme “sabe” o que ocorreu em sua vida, mesmo sem ser mostrado nenhum *frame* da sua vida pregressa no filme. A diegese, junto ao corte faz essa história não contada ser “real”.

O cinema nasceu mudo, mesmo com a narrativa se desenvolvendo nas películas, tecnologicamente, não se existia o som, ou seja, tudo deveria ser explicado pelas legendas, mas principalmente pelas expressões corporais e faciais dos atores e assim o espectador poder compreender melhor o que se passava. O teatro com as novas possibilidades da contemporaneidade buscava, naquele

momento novas formas de expressar-se, pois as narrativas já não eram prioridade para a efervescência da vida moderna e os teatrólogos sabiam disso. Como falado antes neste texto, fazer peças que falassem de suas realidades, da saída da diegese, a busca pela estranheza, pelo absurdo. O cinema, por ser uma linguagem nova e ter a característica de mais realidade que o teatro, tornou-se naturalmente narrativo.

Mas isso não está ligado totalmente ao cinema em si. O som foi um obstáculo que fora ultrapassado 30 anos após o surgimento do cinematógrafo, assim como a cor padronizada menos de duas décadas depois, pois a cor sempre existiu no cinema. Esses três elos a imagem fílmica (movimento, som e cor), a diegese da “caixa preta”, quando o espectador entra na sala de cinema, além das descobertas e invenções técnicas fizeram o cinema crescer e poder falar sobre todos os assuntos que se pudesse falar, não ter limites ao que mostrar.

Das técnicas utilizadas, um cineasta criou, ou convencionou, algumas. D.W. Griffith aprimorou a linguagem cinematográfica a partir do qual o corte é a mais importante delas, pois é a partir do corte que temos a imagem sincrônica, apesar de que, desde os primeiros filmes, já havia experimentações com cortes, montagens, planos, mas com Griffith, foi criada uma espécie de gramática, com uso dramático do *close*, montagem paralela, suspense, movimento de câmera, possivelmente o mesmo também foi o criador do plano detalhe. Tudo isso para fazer a narrativa fílmica ser mais realista. Griffith queria buscar tensão nos filmes para envolver cada vez mais o espectador. Seu conhecimento foi repassado e estudado por outros cineastas e estudiosos.

Um deles foi o russo Sergei Eisenstein. Ele percebeu a força da montagem de um filme e criou vários tipos de composição que envolvem o espectador. Como a música, Eisenstein criou vários métodos que vão se complexando a cada nível, como por exemplo a montagem métrica (a partir dos fragmentos dos filmes gravados, como “compassos” repetidos, criando tensão no espectador), a montagem rítmica (onde existe maior profundidade no recorte, incluindo aí não apenas a sincronia, mas também a dessincronia entre imagem e som por exemplo), a montagem tonal (busca aí a variação necessária de intensidades, por exemplo de luz, qual a melhor luz para criar uma tensão? Ou som?) e também a harmônica, ou

atonal (o apelo de todos os fragmentos da ação fílmica ao espectador).

Essas montagens antecedentes e continuadas dão a luz a montagem intelectual, que é ligado ao processo de pensamento à nível superior do sistema nervoso. Devemos perceber que a montagem foi criada para dar tensão ao espectador e o aprofundamento desse processo é essencial para chegar a percepção mais profunda de quem assiste a ação. Existem outras teorias e discursos do russo sobre montagem, como a alternada ou a concorrente, convergente, mas vamos nos ater a essas primeiras teorias para compreender melhor nosso texto sobre o que a imagem e a dramaturgia pode trazer ao espectador.

Enquanto Griffith buscava essa montagem para criar história com um nível de *diegese* mais linear com histórias sequenciais, pois ali existia a necessidade de se obter narrativas, com Eisenstein, justamente por buscar o princípio do pensamento crítico, acaba por criar uma *anti-diegese*, ou seja um estranhamento do espectador na estética do filme. O filme deixa de ser uma narrativa e começa a ser uma poesia para os olhos do público que aceite esses filmes poemas como tal. Por isso a montagem é a parte mais importante na produção fílmica. O filme não tem forma, é um grande Frankenstein, que só se compreende ao ser visto e poder se fazer crítica com o mesmo.

Uma pergunta que o leitor pode agora estar se fazendo é: mas esse ensaio não deveria ser sobre dramaturgia? Sim, o é. Mas a dramaturgia ultrapassou os palcos e que desde o início do século XX mudou completamente sua forma de ser teatro. O que fazer quando você já contou todas as histórias no abrir das cortinas? Esse era um paradigma no teatro daquela época, o que ocorreu com a ontológica história de Hamlet, na busca de saber quem finalmente ele era e os atores que agem dentro do palco sendo uma metalinguagem, acaba por ser uma regra para muitos roteiristas de teatro do início do século XX e depois disso: Criar histórias teatrais dentro do teatro, ou seja histórias de atores sendo atores, ou, conforme Pirandello, o tema da peça teatral ser uma peça do próprio teatro, o meta teatro. Um rompimento total com o realismo, ou antes, desse o romantismo.

Justamente o que não ocorria no cinema, especialmente o estadunidense, com narrativas e histórias de aventura e a criação do maior cinema que se

despontava naqueles tempos: Hollywood. Os filmes sempre foram produzidos com a expressão facial e corporal sempre levada ao extremo. Percebe-se isso com as pantomimas de Chaplin, Loyd ou Keaton e essa era realmente uma máxima pois o espectador necessitava “saber” o que o ator queria contar para ele, por isso o gesto acompanhava a fala, continuando isso mesmo depois da entrada do som, mas de algum tempo para cá, especialmente depois dos anos 1980 essa não é mais tão realidade assim. Depois dessa década, o *gestus* podia acompanhar a fala, ou não. A fala pode inclusive ser contradita quanto a imagem. O som pode ser similar a imagem ou não. O herói pode dizer que vai salvar a mocinha, mas a mocinha acaba por salvar o herói. O herói pode não salvar ninguém durante toda a história. Novas concepções de criação estavam por ser criadas a partir daqueles dias.

Muito mais rápido que o teatro o cinema dá espaço a outras leituras que não a narrativa. Começando com os russos e o formalismo, como vimos com Eisenstein, onde a montagem dá mais efetividade na leitura conotativa das películas. A França e a Itália décadas depois começam a trabalhar o estruturalismo, com a realidade poética no primeiro país e depois da segunda grande guerra o neorrealismo italiano, que influencia novamente a França, criando a *Nouvelle Vague*, com estudiosos como Truffaut, Godard, Rivette e este movimento todo o resto do mundo, inclusive a gigante de produção, Hollywood, que teve nas pessoas de Welles, Hitchcock ou mais atualmente Woody Allen filmes onde a narrativa faz parte do filme, mas não é mais a tônica psicológica da produção.

Após os anos 1980 e com o barateamento dos equipamentos de produção, multiplica-se a criação de filmes com teor poético, a busca pela imagem cria, assim como o teatro, um não lugar para os filmes, como o teatro, que filme fazer se já se foram produzidos todos os tipos de filmes? A resposta também é a mesma do teatro, meta-filmes, que falem do cinema, que falem da produção de um filme, da recepção de um filme. Isso é percebido particularmente com a produção de filmes europeus, mas também em todo o mundo também fizeram produções de metalinguagem, mas não apenas isso.

Após a segunda guerra mundial, tudo se perde. Quem é o vencedor? Não é difícil dizer, mas da mesma forma, é fácil achar quem perdeu. Toda a raça humana. Como criar filmes de heróis, se não existem mais heróis. Os filmes desde aquela

época, especialmente com o neorrealismo italiano já demonstrava a perda do sentido da vida. Da mesma forma que na tragédia grega tinha-se a Odisseia, por exemplo, nos primeiros momentos após a segunda guerra, temos “Alemanha ano zero”. Trágico, sem heróis, sem vencedores, mas certamente com muitos perdedores e isso se perpassa com o passar do tempo.

Filmes como “Asas do desejo” ou “Fausto”, há o herói que não salva ninguém, o nada a se fazer, simplesmente “viver” a vida e aguardar o amanhã. Em termos de cinema nacional temos o exemplo de Zé do Burro, em “O pagador de promessas”, em que o protagonista é um herói vencido ou o herói que foge dos seus deveres de salvar a todos, como no caso de Tião em “Eles não usam black tie”.

Os filmes vão se tornando cada vez mais mentais, mais críticos, mais voltados para a periferia, mais politizados e toda essa corrente se iniciou, tecnicamente com a criação da fotografia, o registro da imagem do mundo real. Com o cinema, esse registro passa a ser imagem-movimento. Essa terminologia aconteceu desde a criação do cinematógrafo até cerca dos anos 1950, pois devido as várias teorias criadas, o cinema passa a ter outra conotação, o cinema é imagem-tempo, quando o cinema sai da mera narrativa e inicia trabalhos com o uso de *flash-backs*, profundidade de campo, dessincronização, não que seja o tempo de presente-passado-futuro, mas os três tempos acontecendo sincronicamente dessincronizados. Um exemplo para essa categoria é o filme “Cidadão Kane”, onde o filme se inicia com final da vida do personagem principal, ou as tomadas com profundidades variadas utilizadas no mesmo.

A partir dos anos 1980, entra uma outra categoria de produção, que está sendo utilizada até hoje, é o cinema-pensamento. A partir daí, o cinema começa a oferecer aos espectadores uma forma crítica de perceber sua realidade a partir da realidade dentro da tela. Ideias filosóficas, pouco possíveis antes desse tempo e também o uso do pensamento como tema de produção. Você, leitor, pode estar imaginando: como filmar o pensamento? Um filme que pode mostrar isso poderia ser “A Origem”, onde os personagens agem dentro do sonho de outros personagens, mas isso pode ser visto em filmes mais antigos, como por exemplo, não mentalmente, mas filosoficamente, “A sociedade dos poetas mortos”.

A diegese é também algo importante a ser observado, com filmes

ambivalentes, com personagens que podem estar falando com outro personagem e ao mesmo tempo com o espectador, como o início de “O libertino”, onde Jonny Deep discursa com quem assiste ao filme, mas ao mesmo tempo percebe-se que o mesmo fala com os personagens dentro do mesmo filme. O olho do espectador é a câmera que vê a película. Câmera essa que não é um olho. É um equipamento de gravação que usa lentes, mas que influencia o espectador para o mesmo pensar estar dentro da produção, mesmo tendo consciência que está vendo uma obra. O cinema não é apenas ação ou movimento dos personagens, mas também pensamentos que movem a humanidade.

Todas essas características, conectadas a novas formas de atuar, técnicas que a cada ano evoluem, acabam por aperfeiçoar a linguagem cinematográfica. No início uma encenação que contava uma narrativa, transforma-se hoje em uma interpretação que não necessariamente conta uma história, mas, muitas. Vejamos a questão do som e da imagem no espaço fílmico. Desde a chegada do filme “O cantor de Jazz”, onde a imagem precisava mostrar o que era audível, passa por outras possibilidades, como a narrativa de filmes de gângsters, onde o narrador contava algo que não necessariamente era o que se mostrava em cena, até filmes mais psicológicos quando ouve-se uma coisa, mas mostra outra, ou mesmo não se ouve o que precisa ser ouvido, mas as imagens mostram tudo. Para este ponto podemos dar o exemplo do filme “Navalha na carne”, de 1969, onde os primeiros trinta minutos são sem nenhum diálogo, somente percebe-se o som ambiente, mesmo assim, é percebido pelo espectador tudo o que se passa ao redor. Outros filmes também assim o é, filmes como “Her” (Ela) ou “Deus ex machine”, quando a atuação é totalmente tomada pelo silêncio.

Possivelmente este é o caminho da dramaturgia nos dias de hoje. O cinema caminha para o silêncio, as imagens mostram tudo. O teatro já está mais desenvolvido, com trabalhos que estão no palco. O que é o palco para o ator? Qualquer lugar, inclusive o não lugar. A rua, o ônibus, onde houver aglomerados e público. O cinema, mais sério, está caminhando a passos largos para efetivar suas técnicas e aprimorar mais e mais sua linguagem de pouco mais de um século.

Falamos que o silêncio é o caminho da cinematografia, não apenas pela atualidade, mas, historicamente, isso também ser um fato. Desde as primeiras

encenações dos ditirambos, onde o coro era um dos elementos primordiais das peças áticas, mas o ruído de muitas pessoas, falando nas tragédias, acabam por serem substituídas pelo corifeu, apenas uma voz a apresentar a peça teatral. Com o passar do tempo este dá espaço para os rapsodos, aos menestréis, que sozinhos, contavam e cantavam as histórias para a aristocracia, o bobo da corte, hoje, no cinema, temos o narrador, que muitas vezes apenas fala no início ou final da produção cinematográfica, mas muitas vezes o mesmo não é necessário e por isso as histórias se contam por si mesmo e, após a *nouvelle vague* e as novas concepções de cinema poesia, o cinema deixa o som falar por si, ou não falar, pois a força das imagens já falam por si só.

REFERÊNCIAS

Baugärtel, S. A. **Estruturas comunicativas na textualidade teatral além do drama rigoroso** – a crise do drama em dois textos teatrais brasileiros do fim dos anos 80. Sala Preta. Volume 1. Edição nº 11. 2011 - disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57468/60460>

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tadução Tina Montenegro. Cosac Naify. 2013. <http://www.educaterra.terra.com.br>

Carvalho, M. **A História do Teatro** - Parte 4 e 5 / A Tragédia Romana e a Comédia Romana. Disponível em <http://empalco.blogspot.com.br/2009/10/historia-do-teatro-parte-4-e-5-tragedia.html>

VANOYE, F., GOLIOT L., **Ensaio sobre análise fílmica**. Tradução: Mariana Appenzeller. Campinas, SP. Papirus. 1994.