CINEMA SEM ROTEIRISTA É COMO TEATRO SEM DRAMATURGO

Van Jafa

Fernanda Montenegro numa cena de A Falecida

Não há o que o cinema não possa transformar em filme. Conseqüentemente, qualquer assunto, seja o gênero que for, pode ser filmado. De que modo, eis a questão. Toda arte tem o seu meio próprio de expressão. O cinema, não fugindo à regra, tem o seu. O que se convencionou chamar de linguagem cinematográfica, ou seja, a sua técnica peculiar, é o seu meio de expressão. Seu modo de ser, de contar, seu jeito, por assim dizer, de transformar uma história em imagens. Fora deste jeito, independentemente do estilo de cada cineasta, ou mesmo de cada roteirista, não há como fazer cinema de ficção.

Desde os primórdios do cinema, existe um correlacionamento entre cinema e teatro. Estas relações, a princípio num campo de luta por afirmação própria por parte do cinema como arte independente — apesar de ser considerada a sétima arte e de ter como um dos seus esteios a arte dramática, ou seja, a arte de representar, que é teatro — têm sido mantidas até hoje. Desde o uso de atores e diretores de teatro, como não poderia deixar de ser, o cinema, também iria utilizar peças para seus filmes. Independente de guardar e zelar sempre por suas diferenciações, o cinema, cioso de suas características, nunca deixou de aceitar a colaboração intensa do teatro.

Quando o cinema falou, estas relações foram férteis e positivas. Para tanto basta verificar a década de 30/40 do cinema americano, os anos prodigiosos de decisivo e definitivo progresso e afirmação cinematográfica, com o teatro colaborando através de atores e di-

retores egressos da Broadway para Hollywood. O cinema falado necessitava e exigia atores que soubessem interpretar. Com o fim do cinema mudo acabara a era de representar. E onde encontrar atores que soubessem interpretar, senão no teatro? Apenas eles iriam ser cinematizados, ou seja, despojados de qualquer excesso ou, melhor, iriam ganhar a medida cinematográfica. Independente de existir atores que só trabalhem no cinema, a maioria vem do teatro e o fascínio deste é tão grande que aqueles acabam também fazendo teatro. Quanto aos diretores de teatro foram convocados e seduzidos pela necessidade e curiosidade que o cinema exercia através de suas possibilidades técnicas.

Quanto ao cinema usufruir o teatro na área das peças é um fato que não poderia deixar de ocorrer. Cinematizar as peças constituía o ovo de Colombo. Fazer com que as peças se tornassem filmes, era uma arte que se situava entre o roteirista e o diretor. Da adaptação cinematográfica à linguagem cinematográfica há uma importante e decisiva trajetória a ser cumprida. Ao roteirista cabe de certo modo a quebra de situações puramente teatrais, ao diretor a responsabilidade da linguagem cinematográfica. Da fatura, por assim dizer, em que entra substancialmente a fotografia. Tanto assim, que há peças que se tornam cinematográficas, como há peças que continuam teatrais, e roteiros extraídos de romances, e até mesmo escritos diretamente para a tela, que podem resultar completamente teatrais.

Entre nós, não poderia deixar de ser diferente. O cinema brasileiro tem mantido suas relações com o teatro, ainda que não muito amplas, nem positivas. Nosso cinema tem feito uso normal dos atores de teatro, constituindo mesmo excessão o ator que só faz cinema. Quanto ao diretor de teatro, é um fenômeno nacional, não é atraído nem convocado pelo cinema. Já o número de peças filmadas é expressivo, apesar do resultado nem sempre ser o desejado.

O cinema brasileiro sofre um drama maior que o de qualquer outra cinematografia. O da carência de roteiristas. O "scripter" brasileiro é um esportista. Não há, a bem dizer, uma profissão; ou melhor, se há não é definida como tal. Em conseqüência, o roteirista brasileiro escreve roteiro por "hobby". Enquanto em outros países, o roteirista é um dos elementos mais bem pagos da engrenagem cinematográfica, entre nós ele ganha, geralmente, a última parcela do orçamento de um filme. É anedótica a sua posição, sendo o roteirista um dos responsáveis para que haja filme e, mais do que isto, o sucesso de um filme. Pois, como podemos constatar, a falta de unidade da maioria dos filmes brasileiros advém exatamente da carência de um roteiro. É sabido que cinema é equipe, equipe esta que parte de uma unidade: o roteiro. O desprestígio do roteirista mostra e define a posição em que o cinema brasileiro se encontra. Não há cinema sem roteiros, como não há teatro sem peças.

A maioria dos nossos roteiristas escreve literariamente, quando os diálogos devem ser coloquiais. Criam as cenas e seqüências sem "ver" cinematograficamente, o que facilitaria depois aos diretores usar a sua criatividade. Resultado e saldo nada positivos. No roteiro reside todo ou quase todo o impasse do cinema brasileiro.

Ao correr-da-máquina vejo vários exemplos, sua realidade, seus resultados. Nestes últimos anos nossos cineastas, decididamente, não foram felizes nas suas relações com o teatro. Assim é que o diretor Fernando de Barros, que já fez incursões a outras peças, levou para a tela a "Trilogia do Herói Grotesco" ("A Inconveniência de Ser Esposa", "A Honestidade de Mentir", "A Garçonnière do Meu Marido"), de Silveira Sampaio. Trata-se de flagrantes cariocas que o diretor-roteirista radicou em São Paulo forçando uma vivência e não conseguindo clima nem cinema sob o título genérico de a *A Arte de Amar... Bem.*

Por sua vez, o jovem e promissor Walter Lima Júnior comete uma insensatez ao filmar em 16 milímetros (e depois ampliando para 35mm) a peça "O Assalto", de José Vicente, sob o título *Na Boca da Noite.* O filme ficou mais teatral do que a peça. Filme para ser feito por excelência num estúdio e não num banco de verdade, num realismo equivocado. Peça para ser filmada dentro de uma linguagem nevrosada e grifada por "close-ups" e "flash-backs", não recebeu tratamento cinematográfico adequado, por culpa de um roteiro não elaborado satisfatoriamente.

Outro jovem diretor, Victor di Mello, faz sua estréia no cinema com a peça "Os Maridos Traem... e as Mulheres Subtraem", de José Vasconcelos e Péricles do Amaral, visando somente a filmagem de números essencialmente teatrais do excelente comediante que é José Vasconcelos, ator que ainda não teve a sua real oportunidade no cinema. Com a comédia de costumes "Ascensão e Queda de um Paquera", de Paulo Silvino, Victor di Mello, obteve um melhor rendimento, principalmente porque conseguiu dar ao filme ritmo cinematográfico.

A peça de Pedro Bloch, "Os Pais Abstratos", permitiu ao diretor Flávio Tambellini um experimento curioso, com significativo enriquecimento onírico de positivo efeito plástico-cinematográfico, que resultou em *Até Que o Casamento nos Separe.* O próprio Tambellini, em 1965, já havia chegado ao cerne e bem perto do clima de alta voltagem dramática de Nélson Rodrigues, quando filmou a peça "O Beijo no Asfalto", no cinema simplesmente *O Beijo.* E por falar em Nélson Rodrigues, o diretor Nélson Pereira dos Santos foi também positivo ao filmar *Boca de Ouro,* em 1963, assim como o diretor Leon Hirszman, em 1965, ao filmar a peça, "A Falecida", procurou a atmosfera nelsonrodrigueana.

Procurando realizar um filme destinado às crianças, que seduzisse também os adultos, o jovem diretor e estreante Francisco Dreux fez *A Dança das Bruxas,* baseado na peça infantil de Maria Clara Machado, "A Bruxinha que Era Boa", chegando bem perto do seu intento.

Tomando por base "O Auto da Compadecida" de Ariano Suassuna, o diretor George Jonas realizou em termos de superprodução *A Compadecida,* que podia e devia ter sido transformada numa comédia musical para uma consagração definitiva. George Jonas conseguiu transmitir um esquema de musical, mas infelizmente sem música.

Outro jovem diretor, Braz Chediak, investiu sobre duas peças de Plínio Marcos. Primeiramente filmou "A Navalha na Carne", tentando o realismo em preto e branco e contando com a força dramática de Glauce Rocha; depois, "Dois

Nelson Xavier e Emiliano Queiroz são os "dois perdidos numa noite suja" de Braz Chediak

Perdidos Numa Noite Suja", realizado em cores, que não saiu do teatro filmado. Em ambos os filmes restringiu-se ou esquivou-se das ilimitadas possibilidades cinematográficas.

O romance "A Moreninha", de Joaquim Manuel de Macedo, mereceu há muito tempo, de Miroel Silveira, uma adaptação teatral. Anos depois foi adicionada a esta adaptação uma partitura musical de Cláudio Petraglia, transformando-a em uma comédia musical. O diretor Glauco Mirko Laurelli levou à tela "A Moreninha" em termos de comédia musical num elogiável esforço de realização, incorrendo, entretanto, no mesmo equívoco da montagem teatral: a carência de grandes bailados. As restrições do palco poderiam ter encontrado soluções cinematográficas de maior monta — como acontece com musicais estrangeiros.

A peça de Ilclemar Nunes, "Soninha Toda Pura", filmada sob o título homônimo pelo diretor Aurélio Teixeira, pretendeu um clima de sofisticação impraticável para situar a comédia, que, entretanto, descambou para as apelações as mais comprometedoras.

O Diretor Rodolfo Nanni, tomando por base a peça "O Começo é Sempre Difícil, Cordélia Brasil, Vamos Tentar Outra Vez?", de Antônio Bivar, distanciou-se a tal ponto do original em seu filme *Cordélia, Cordélia*... que, para quem conhece a peça, é outra obra. Todavia, a seu crédito, conta com uma cuidadosa produção e com qualificada interpretação de Lilian Lemmertz.

Paulo Porto, na área da direção, filma a peça "Em Família", de Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e Paulo Pontes, extraída de um orginal americano de Helen e Nolan Leary. Embora adaptado por brasileiros, o argumento e estrangeiro. Aliás, este fato vem ocorrendo desnecessariamente no nosso cinema, como são exemplos recentes *Uma Pantera em Minha Cama*, de Carlos Hugo Christensen, e *Um Marido Sem... É Como Um Jardim Sem Flores*, de Alberto Pieralisi. Ambos os filmes baseam-se em peças italianas do mesmo autor, Aldo De Benedetti, que não possuíam qualidades excepcionais que justificassem a sua importação. Independente da universalidade de certas temáticas, sou a favor do argumento nacional. Considero importante a valorização da literatura brasileira, como também incentivar e definir a importância do roteirista para nosso crescimento e afirmação. O conceito de Goethe é válido e verdadeiro: "Quanto mais nacional mais universal". O caminho do cinema brasileiro é o caminho da nacionalidade.