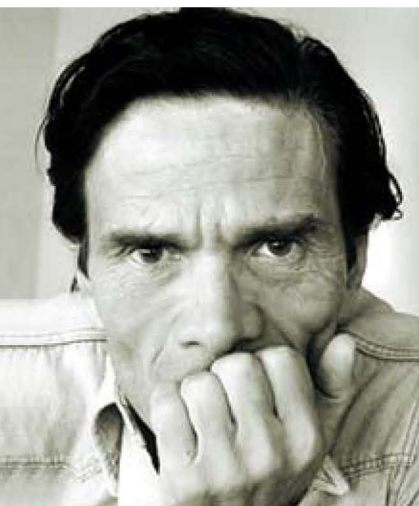


# DRAMATURGIA EISA

POR JOÃO CARLOS RODRIGUES



Pier Paolo Pasolini

**Ao contrário da fotografia e da edição**, muito modificadas na última década pela tecnologia digital, há um setor da atividade cinematográfica que tem passado incólume pelas recentes inovações: a dramaturgia. André Bazin, no célebre *Ontologia da imagem cinematográfica* (Cahiers du Cinéma, dezembro 1956) a rebatizou de *mise-en-scène*, e para ele, deveria ser uma arte do “registro do real”, com pouca ou nenhuma intervenção da edição (“montagem proibida”). Esse destino manifesto do cinema, não o realismo, mas a realidade, foi confirmado dez anos depois, em “*Le fine dell'avanguardia*”, artigo de Pier Paolo Pasolini: “O cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não imita a realidade, como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagens e sons. Ao reproduzir a realidade, o que faz o cinema? O cinema exprime a realidade com a realidade mesma.”

A concepção baziniana vai ser contestada na França dentro do próprio Cahiers, quando Godard, no início dos anos 1960, usou (e abusou) da montagem nos seus primeiros filmes (notadamente *Acssado* e *Uma mulher é uma mulher*), fragmentando a sequência para conservar dela apenas as partes que interessam, quebrando a continuidade e a cronologia. Desde um pouco antes, na Itália, Antonioni fazia exatamente o contrário, preferindo os tempos mortos aos tempos de ação, e os planos longos, sem corte. Em *A aventura*, o desprezo pelo enredo é tão grande que o filme termina sem que tenha sido resolvido o incidente que detonou a trama. A plateia do festival de Cannes vaiou o diretor, que teve de se retirar da sala por uma saída de emergência.

Em ambos os casos estamos diante de inovações do cinema moderno, uma fuga da gramática tradicional da dramaturgia. Mas qual seria esta, afinal? Voltando a Pasolini, é sua uma das melhores definições desse fenômeno, expressa num artigo de 1965, *Cinema de poesia*. Entre outras coisas, o texto faz uma distinção entre um cinema-prosa e um cinema-poesia. O primeiro seguiria a estrutura dos romances de Charles Dickens, com personagens com conflitos bem definidos e uma trama cronológica em capítulos, de preferência emocionante, pois o que se pretende aqui é envolver o espectador num mundo paralelo, mas sem perder a referência com a realidade. Nessa categoria podemos incluir cineastas tão diferentes como David Griffith, John Ford, David Lean, William Wyler, Luchino Visconti, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock. Já do cinema-poesia não se exige coerência nem cronologia. Assim como num poema de Rimbaud, não é o tema que nos seduz, mas a forma, as rimas, a métrica, as metáforas. Aqui não se pretende envolver o espectador, mas se exhibir diante dele, como um mágico diante da plateia. É o caso de autores como Jean Cocteau, Mário Peixoto, Sergei Paradjanov, Walt Disney, Kenneth Anger,

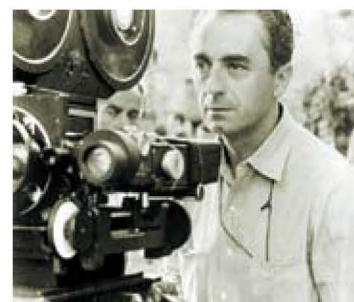
# OU VANGUARDA: QUESTÃO

VANGUARDA  
INOVAÇÃO

Stan Brakhage, Glauber Rocha. Embora muito atacada pelos estruturalistas, essa classificação permanece válida, entre outras qualidades, por ser de rápida compreensão. Houve polêmica de notáveis, uns contrários a ela (Metz), outros favoráveis (Deleuze). Claro que não é uma cláusula pétrea, e encontramos cenas-poesia em filmes-romance (de Fellini, Buñuel e Minnelli, entre outros tantos), e, bem mais raramente, vice-versa.

Retornemos ao tema da gramática cinematográfica. Desde o cinema silencioso ela vem se aprimorando. Primeiro incorporou recursos já existentes na literatura (*o flashback*), na pintura (as imagens oníricas de sonho e pesadelo) ou no teatro (os diálogos, a cenografia). A música ao vivo, que acompanhava os filmes mudos, foi transformada em trilha sonora, música de fundo. Hoje encontramos filmes com um rolo fora do lugar por opção (*Pulp fiction*, 1994, de Quentin Tarantino), onde a narrativa se conta três vezes, cada uma delas com um pequeno incidente que muda tudo (*Corra, Lola, corra/Lola rennt*, 1998, de Tom Tykwer), ou é narrada de trás para frente (*Amnésia/Memento*, 2001, de Christopher Nolan). No longa-metragem *Blue*, 1993, em que o cineasta Derek Jarman fala da experiência de ter ficado cego em decorrência da Aids, ouvimos uma trilha de diálogos e ruídos, diante de uma tela azul, completamente vazia. A versão de *Branca de Neve*, 2000, por João César Monteiro, também prescinde quase totalmente da imagem.

Há muito que o formato industrial padrão dos anos 1930/40, de 90 minutos, foi implodido. Temos hoje simultaneamente filmes de um minuto ao lado dos musicais de Bollywood, e dos épicos do cinema chinês, que frequentemente beiram quatro horas de duração. Produções em telas múltiplas com ação simultânea, como *The Chelsea girls*, 1966, de Andy Warhol e Paul Morrissey, ou filmadas num plano único de 92 minutos, como *Arca russa*, 2002, de Aleksandr Sokurov. Em geral encontramos um narrador na terceira pessoa (oculto ou em voz off), mas existem algumas tentativas de câmera subjetiva em longa-metragem, vide *A dama do lago*, 1947, de Robert Montgomery, e *Eros, o deus do amor*, 1981, do nosso Walter Hugo Khoury. Filmes com mais de um narrador, que contam partes diferentes da mesma história (*Cidadão Kane*, 1940, Orson Welles) ou diferentes versões do mesmo fato (*Rashomon*, 1950, de Akira Kurosawa). Em *O gerente*, 2010, Paulo Cezar Saraceni faz o narrador aparecer em carne e osso, falando diretamente ao espectador, como na televisão. Mais recentemente, com a divulgação de obras vindas de países orientais, começam a se destacar filmes próximos da música modal, que se repete *ad aeternum*, sem muitas mudanças, ao contrário da tonal, dominante na cultura ocidental, que exige uma solução dramática definida. *Tio Boonmee*, 2010, de Apichatpong Weerasethakul, onde não há nenhuma progressão dramática e se confundem os planos da realidade e do sobrenatural, e também os do passado-presente-futuro,



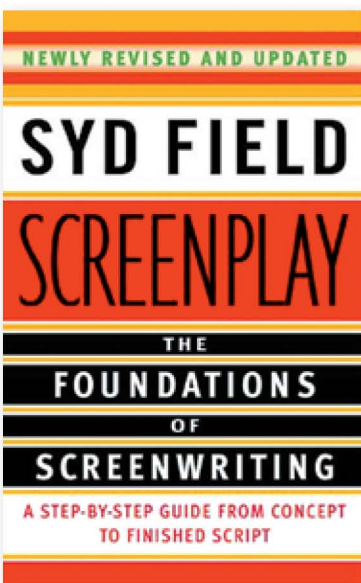
Jean-Luc Godard e  
Michelangelo Antonioni





Derek Jarman e

João César Monteiro



é apenas um dos mais famosos. Outros virão. A substituição da Razão pela Fé, que parece ser uma das temáticas do século 21, deu origem a uma corrente de filmes espiritualistas, inviável décadas atrás, e cuja produção brasileira kardecista (*Bezerra de Menezes, Chico Xavier, Nosso lar*) é a manifestação nacional do fenômeno, que prenuncia ser de longuíssima duração.

Portanto, na dramaturgia cinematográfica de ficção já se tentou de tudo um pouco, e tudo indica termos chegado a um impasse de formas e ideias. Muitos críticos importantes acreditam estar esse tipo de cinema esgotado e destinado à extinção, passando a dedicar seu tempo e atenção ao documentário ou ao videoclipe. Outros vão mais longe na sua obsessão novidadeira, e analisam imagens das câmaras de segurança dos bancos e *shoppings*, ou filmes domésticos postados na *web*. Imagens a esmo, captadas quase por acaso. Depois do cinema de autor, procuram um cinema sem autor, portanto sem dramaturgia. Tudo bem, é uma opção. O equívoco estará se essas imagens casuais forem colocadas no mesmo nível das de um Murnau, um Tarkovsky, um Bressane, um Hawks, mesmo de um Watson Macedo, onde tudo é voluntário, portanto artístico, mesmo quando destinado ao mercado.

Permitam-me discordar. Desde os primórdios da humanidade é muito claro que o homem tem um grande apreço, se não uma necessidade, pela narrativa ficcional. Começou com a chamada literatura oral, que precede a escrita, e teve no teatro uma de suas primeiras manifestações. Os folhetins, as radionovelas, as telenovelas são provas mais do que conhecidas por todos nós. O interesse pela vida alheia, a necessidade de fugir da realidade e a utilização da ficção como reflexo e comentário da sociedade são apenas alguns dos ingredientes dessa necessidade. Não, a obra de ficção não vai acabar. Nem na literatura, nem no cinema, nem na televisão. Digamos mesmo que continua a ser o eixo principal que sustenta essas atividades, e assim será.

Mas resta uma pergunta que não quer calar: é possível modernizar a dramaturgia do cinema de ficção, ou se trata de uma forma já petrificada, que apenas gira sobre si mesma com pouquíssimas variantes?

Nos últimos 30 anos, a fórmula revelada pelo roteirista americano Syd Field, no seu livro *Screenplay/The foundations of screenwriting*, 1979, foi exportada, como uma praga, para todas as partes do mundo. É o paradigma dos três atos, segundo o qual todo filme possui uma Apresentação (25% do total) onde são introduzidos o protagonista e situação; um Confronto (50% do total) quando protagonista e antagonista entram em choque (recomenda-se lá pela página 60 de um roteiro de 100 uma pequena reversão de expectativa para “acordar” o espectador eventualmente desatento); e uma Solução (os 25% restantes), quando o protagonista consegue, ou não, o seu objetivo. Hoje um roteiro que não siga essas regras pétreas dificilmente será aprovado para produção. A famosa frase de Godard, “todo filme tem um começo, um meio e um fim - mas não necessariamente nessa ordem”, tornou-se um anátema, um sacrilégio. Busca-se a ordem.



Glauber Rocha

Se a dramaturgia no cinema parte do roteiro para chegar à *mise-en-scène*, torna-se evidente que o primeiro condiciona a segunda, e um roteiro acadêmico conduzirá o diretor na mesma direção. A primeira implicância da *nouvelle-vague* contra o “cinema de qualidade” do pós-guerra começou exatamente com os roteiros literários, de diálogos pomposos, que caracterizavam a produção francesa. Também no Brasil, os diretores do Cinema Novo investiram contra o incipiente cinema industrial, geralmente melodramas ou policiais, e também contra o cinema popular, representado pela chanchada. Sua dramaturgia é bem mais consistente que a do primeiro grupo, e mais bem acabada, se bem que menos comunicativa, que a do segundo. Em *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe* Glauber Rocha apresentou novidades reais diante do que se fazia então no Brasil, e mesmo fora dele: visão não folclórica da cultura popular, uso da canção como parte da narrativa, direção estilizada dos atores, figurinos – no primeiro. Superposição de narrativas sonoras simultâneas, alegoria política, pré-tropicalismo – no segundo. Em oposição a ele e ao Cinema Novo, querendo ir mais além, vieram os filmes da Bel-Air, outro momento em que a dramaturgia do cinema brasileiro foi sinônimo de vanguarda. Velhos tempos.

A tentativa, até o momento frustrada, de implantar uma indústria de cinema no Brasil, muito presente a partir de 1970, veio disciplinar e empobrecer tudo. Produção alavancada por leis de incentivo, pré-aprovada pela empresa que escolhe o projeto, “selecionando” temas menos explosivos, “sugerindo” elenco televisivo, “opinando” aqui e ali, “preferindo” roteiros bem formatados a qualquer novidade. Os sucessos narrativos que encontraram resposta na bilheteria, como, por exemplo, os escritos por Bráulio Mantovani, são muito eficientes, mas não escapam do modelo padrão vigente. Nem pretendem. Fazem parte da indústria de entretenimento. O que os fez cair no gosto popular é principalmente a temática. O ponto inicial de todo filme: o seu argumento, o seu conteúdo. Caímos então, inesperadamente, no campo da política.

A escolha de certos temas pode ser muito explosiva. Na esquerda ortodoxa dos anos 1930/60, ele tinha de ser “progressista” e os protagonistas, “positivos”. É o Realismo Socialista do regime stalinista. Curioso verificar sua diluição na ideologia liberal dos filmes feitos em Hollywood nos anos 1960 com mensagem antirracista, e com personagens negros “sem nenhum defeito”, interpretados por Sidney Poitier, e dirigidos academicamente por Martin Ritt ou Stanley Kramer. Foram os jovens turcos da crítica francesa que separaram a temática da *mise-en-scène*. Mas da Índia, onde à sombra da maior produção mundial a cinefilia chega às raias do fanatismo, volta e meia ainda nos chegamos notícias de cinemas incendiados porque exibiram filmes com personagens transgressores, e uma religião ou casta sentiu-se ofendida.

Portanto, o conteúdo de um filme incomoda. Dentro do cinema comercial e seus roteiros pré-formatados, é, a rigor, a única brecha por onde inovar a dramaturgia. No cinema-poesia, de autor ou de vanguarda, onde vale tudo, continua pertinente, pois o experimentalismo da *mise-en-scène* não pode ser pretexto para falta de assunto ou opinião.

João Carlos Rodrigues [jcrodrigues@filmeicultura.org.br](mailto:jcrodrigues@filmeicultura.org.br)

