



A PEÇA CÔMICA E A TRADIÇÃO TEATRAL NO CINEMA BRASILEIRO

No Brasil, as relações entre cinema e teatro nunca se pautaram por grandes conflitos, discordâncias ou polêmicas. Ao contrário do que historicamente se tem verificado com a televisão, o teatro nunca foi de fato um “antagonista” político, econômico ou ideológico do cinema, e sua presença mais ou menos pronunciada nos enredos ou no tratamento formal dos filmes parece ter incomodado bem mais o purismo de uma certa crítica do passado do que os próprios realizadores ou mesmo o público.

Gala a boca Etelvina

CINEMA E
TEATRO

Desde os primórdios da atividade cinematográfica no país, a literatura – e, por extensão, o texto teatral – frequentemente foi procurada por produtores e diretores como uma forma de conferir certa “nobreza” necessária à legitimação dos filmes. É menor a quantidade de títulos que trabalham poeticamente a relação cinema/teatro prescindindo da adaptação teatral. Mas mesmo nesses casos, o teatro é tomado de forma positiva, como um território repleto de inúmeras possibilidades criativas cujo acesso a princípio só traria vantagens ao cineasta. Em um caso como no outro, ancorando-se ou não no texto teatral, o cinema tende a reconhecer no teatro um aliado em potencial e não um obstáculo.

Nesse sentido, é possível falar em uma *tradição teatral* no cinema brasileiro. E embora o senso comum insista em fixar a história da produção local em termos de fragmentação ou ruptura, com seus periódicos “ciclos”, “surto” e “renascimentos”, as relações amistosas entre cinema e teatro apontam para um outro entendimento desse processo, pois se mantêm praticamente inalteradas ao longo de décadas, teimando em estabelecer pontes entre épocas distantes e propostas diversas.

No interior dessa tradição, tanto se pode elencar filmes “de autor” preocupados com o resultado estético do cruzamento entre cinema e teatro quanto propostas “comerciais” mais ou menos oportunistas, que buscam nos sucessos de público das temporadas teatrais uma

EM BUSCA DO

forma de capitalizar seus projetos. Essa segunda vertente, certamente a mais prolífica em termos industriais, se constitui de filmes que, em sua grande maioria, encaram o teatro não propriamente como um universo artístico a ser investigado, mas como matéria-prima a ser explorada, estratégia de *marketing* para conquistar o “mercado”. É nesse eixo principal da tradição teatral que o cinema brasileiro recente –dos anos 2000 para cá – vem buscando inspiração para algumas de suas principais apostas comerciais.

A divisão aqui proposta não exclui acordos entre a “cultura culta” e o apelo popular, bastando pensar no caso de *O auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), adaptação da peça de Ariano Suassuna produzida pela Globo Filmes. O longa, estrelado por Selton Mello, Matheus Nachtergaele e uma série de atores globais, incluindo a participação especial de Fernanda Montenegro, chegou aos cinemas depois de ter sido exibido na televisão em seu formato original de minissérie. Mesmo assim – ou talvez por isso –, foi visto por 2.175.166 espectadores (fonte para esse e para os demais números de mercado citados neste texto: Ancine).

Poucos anos depois, outra adaptação cinematográfica de um texto teatral, também dirigida por Guel Arraes, voltaria a dar um notável resultado de bilheteria: *Lisbela e o prisioneiro* (2003), filme inspirado na peça de Osman Lins. Novamente o apoio midiático da Globo Filmes e o elenco televisivo (Selton Mello, Débora Falabella, Bruno Garcia etc.) garantiriam um retorno de público ainda maior que *O auto da Compadecida* (3.174.643 espectadores).

Em termos estéticos, o diálogo maior proposto por Guel Arraes não envolve tanto o teatro e o cinema, mas sobretudo este último e a televisão. No caso de *O auto da Compadecida*, mais emblemático do que *Lisbela e o prisioneiro*, ele se dá menos na pretensa “agilidade” da edição (resultado não de uma deliberada emulação do ritmo televisivo, e sim do esforço de condensação de uma minissérie para um longa-metragem) do que na utilização da película 35mm mesclada ao investimento em certos efeitos especiais videográficos que, aliás, até caíam razoavelmente bem na tela pequena, mas resultavam desastrosos nas salas de cinema. No entanto, é inegável que o sucesso de *O auto da Compadecida* decorria também da força e da qualidade dramática do texto original de Suassuna.

Não por acaso, a versão de Arraes foi a terceira a ser levada ao cinema, sendo precedida de outros dois sucessos de bilheteria igualmente apoiados em chamarizes da televisão: *A Compadecida* (George Jonas, 1969), com a “namoradina do Brasil” Regina Duarte, e *Os Trapalhões no auto da Compadecida* (Roberto Farias, 1987). Essas duas versões, por sua vez, já contavam com o sucesso e o prestígio conquistados pela peça junto ao público e à crítica desde sua primeira representação pelo Teatro Adolescente do Recife, em 1956.

Mas a “fórmula de sucesso” que *O auto da Compadecida* e *Lisbela e o prisioneiro* pareciam sugerir ser infalível – texto teatral de prestígio interpretado por elenco famoso de televisão – na prática não se verifica. Se em alguns filmes ela foi eventualmente bem-sucedida do ponto de vista comercial, e é bem esse o caso dessas duas adaptações de Guel Arraes, isso está longe



Irma Vap – o retorno

de ser uma regra. Dois filmes lançados em 2006, *Trair e coçar é só começar* (Moacyr Góes) e *Irma Vap – o retorno* (Carla Camurati), atestam exemplarmente o fracasso dessa estratégia.

A despeito de suas enormes diferenças – que ressaltarei adiante –, há alguns pontos comuns entre esses dois filmes. O primeiro, e talvez o mais evidente deles, é a estratégia de resgatar dois estrondosos sucessos de público do teatro brasileiro. As duas peças estrearam em 1986, sendo que *Trair e coçar é só começar*, comédia escrita por Marcos Caruso, vem sendo encenada até hoje, perfazendo, assim, 26 anos de carreira ininterrupta; *O mistério de Irma Vap*, adaptação da peça *The mystery of Irma Vep*, do teatrólogo norte-americano Charles Ludlam, acabou se tornando um dos maiores clássicos do teatro “besteirol” brasileiro dos anos 1980, permanecendo por onze anos em cartaz. Apesar disso, ambos os filmes foram retumbantes fracassos de bilheteria (o filme de Góes fez pouco mais de 480 mil espectadores; *Irma Vap* somou menos ainda: 247.325).

Trair e coçar... e *Irma Vap* também lidam com a nostalgia de um tipo de humor que já esteve mais em moda no Brasil – mas aqui as semelhanças entre os dois projetos já se mostram bem menos claras. É precisamente na relação com o passado – e, portanto, com a tradição teatral/cinematográfica – que as diferenças entre os dois filmes ganham contornos mais definidos.

A base de *Trair e coçar é só começar* é a chanchada, que no teatro e no cinema dos anos 1930-50 conquistou extraordinário sucesso popular, colecionando também detratores na crítica e no meio artístico. E, tanto no caso do texto de Marcos Caruso quanto no do filme de Moacyr Góes, uma referência direta pode ser encontrada na peça de Armando Gonzaga, *Cala a boca Etelvina*, escrita em 1925 e adaptada com o mesmo título para o cinema por Eurides Ramos, em 1958.

Etelvina e Olímpia, esta última a personagem principal de *Trair e coçar...*, são ambas empregadas domésticas que se veem enredadas nas confusões amorosas/financeiras de seus patrões, com os quais mantêm uma relação ambígua de afeto e de interesse. Na versão cinematográfica de Moacyr Góes, Adriana Esteves foi a escolhida para viver Olímpia. Apesar do esforço da atriz, o tom de escracho pretendido sequer passa perto daquele eternizado por Dercy Gonçalves, que com seu talento histriônico sustenta *Cala a boca Etelvina* do princípio ao fim.

A aposta – e o principal risco – de *Trair e coçar...* parece ter sido encarar a tradição da chanchada teatral/cinematográfica tomando como certa sua suposta atemporalidade: o simples desfilar de velhas situações cômicas, dos arquiconhecidos quiproquós, de personagens farsescos tão familiares, já garantiria automaticamente a adesão do público. O gesto é até simpático, em sua aparente despreensão. Os resultados, no entanto, se mostraram muito aquém do esperado.

Evitando esse tipo de relação ingênua com o passado, Carla Camurati investiu em uma estratégia bem diversa: *Irma Vap – o retorno* não é a adaptação da peça consagrada nos anos 1980 por Ney Latorraca e Marco Nanini, mas um filme que tem como ponto de partida um roteiro original (de autoria de Camurati, Melanie Dimantas e Adriana Falcão), com personagens

Trair e coçar é só começar



fictícios que justamente pretendem remontar a peça. A herança teatral/cinematográfica que fundamenta o projeto passa aqui por uma elaboração mais refinada, de caráter metalinguístico, na qual certos elementos típicos do teatro e do cinema brasileiros da década de 1980 são resgatados e retrabalhados na própria estrutura dramática do filme.

Assim, *Irma Vap – o retorno* dialoga com as referências hollywoodianas dos anos 1940-50, com o humor paródico do *terrir* e os chavões estilísticos que tanto marcaram o cinema paulista “pós-moderno”. Ao mesmo tempo, ao trabalhar com os mesmos Ney Latorraca e Marco Nanini (também interpretando mais de um papel), a diretora pôde se apoiar no talento múltiplo e na popularidade desses dois atores, procurando com isso atrair o possível interesse daqueles que assistiram à peça no teatro.

Sob esse aspecto, portanto, o caso de *Irma Vap* é o oposto de *Trair e coçar é só começar*. Dando peso histórico ao passado, Carla Camurati tomou o cuidado de revestir seu resgate da tradição cômica com uma capa referencial aparentemente mais a gosto de um público de classe média altamente midiaticizado. Mas essa operação, executada com uma cautela e um planejamento excessivos, acabou impedindo que a emoção necessária ao projeto aflorasse de forma mais intensa.

Outras adaptações cinematográficas bem-sucedidas em termos de público – *A partilha* (Daniel Filho, 2001); *Divã* (José Alvarenga Jr., 2009); *Qualquer gato vira-lata* (Tomas Portella, 2011) – atestam que esse veio da tradição teatral no cinema brasileiro tem como principal fonte de inspiração a comédia, traço comum de todos os filmes aqui comentados. Sempre que o cinema brasileiro buscou no teatro uma fonte estratégica de inspiração, ele se voltou para a peça cômica. Basta que se analise a trajetória de um cineasta como Luiz de Barros, que tanto se dedicou ao cinema como ao teatro (como diretor artístico da Companhia Tró-ló-ló ou à frente da Companhia Teatral Rataplan, nos anos 1920). Em sua primeira passagem pelos estúdios da Cinédia, Luiz de Barros conquistou a confiança de Adhemar Gonzaga adaptando *O jovem tataravô* (1936), *Samba da vida* (1937) e *Maridinho de luxo* (1938), três comédias de sucesso. Foi este também o caso da Vera Cruz e da Maristela, os principais estúdios paulistas dos anos 1950, que em momentos de crise, ao se voltarem para a reconquista do público, abandonaram as raízes de um teatro comprometido com o repertório “sério”, aos moldes do TBC, e buscaram na comédia teatral popular um porto seguro – a Vera Cruz, com *A família Lero-lero* (Alberto Pieralisi, 1953); a Maristela, com *A pensão da D. Estela* (Alfredo Palácios e Ferenc Fekete, 1956).

Há casos, porém – como na comédia romântica *Divã* e em um melodrama anêmico recheado de pretensões humorísticas como *Polaróides urbanas* (Miguel Falabella, 2008) –, em que talvez seja necessário questionar se o que de fato está em jogo é mesmo a relação entre cinema e teatro. Uma análise mais cuidadosa poderia enxergar aí não propriamente o reflexo da tradição teatral no cinema brasileiro, mas a permanência do diálogo entre o teatro e a televisão, em relação ao qual o cinema – sem brilho ou ousadia – permaneceria apenas a reboque.