

HISTÓRIAS DE TRAVESSIA

POR SUSANA SCHILD

CINEMA E
TEATRO

NUNCA FOI TÃO FÁCIL MUDAR DE LADO ENTRE O CINEMA E O TEATRO

Na babel tecnológica deste início do século XXI, barreiras de tempo e lugar foram jogadas para o espaço real ou virtual, telinhas de algumas polegadas exercem um fascínio tão grande sobre o espectador quanto as grandes telas de cinema de priscas eras, e a centenária sétima arte contra-ataca a praga da concorrência – da megaoferta de filmes na velha TV, passando pela internet, *downloads*, pirataria e afins com a boia de salva-vidas da vez: a exibição em 3D. Nesse contexto, fronteiras rígidas entre cinema e teatro parecem tão antiquadas como o telefone fixo, a televisão sem controle remoto ou a divisão do mundo em aqui e lá. Em princípio, tudo e todos podem conviver ao mesmo tempo “aqui” e “agora” – inclusive cinema e teatro.

A tecnologia digital simplificou de forma até pouco tempo impensável o acesso ao registro e exibição de imagens em movimento, estimulando não apenas um novo e vasto contingente de realizadores de todas as procedências, assim como um intercâmbio sem precedentes entre as duas linguagens. Sinal dos tempos: uma parte considerável dos espetáculos já incorporou formatos diversos de projeções – através de telões, interação das imagens projetadas com a ação no palco, além de inúmeras outras possibilidades. A diferença de idade de mais de 20 séculos entre as duas linguagens nunca pareceu tão pequena.

A filmagem de peças sempre ocorreu, mas a prática também vem mudando através da incorporação da gramática cinematográfica ao registro teatral, como provam as filmagens do Teatro Oficina, capitaneado pelo incansável José Celso Martinez Correia, ou a híbrida e frenética atividade exercida por Evaldo Mocarzel junto a vários grupos teatrais, também em São Paulo. Mocarzel, egresso do jornalismo e do cinema documentário, mergulhou de cabeça em um novo espaço e em uma nova era: “Vivo nesse momento justamente esse conflito apaixonado: a relação do cinema com o teatro, e vice-versa. A leveza e o minimalismo das novas tecnologias digitais descortinaram universos antes inexpugnáveis no espaço cênico”, confessa, envolvido em vários projetos.



Hell



Ó pai, ó

Entre as consequências desses novos tempos de transição está a proliferação de diretores de cinema ou teatro que cedem à tentação de trocar de lado, se não definitivamente, pelo menos para experimentar uma eventual mudança de gênero. A migração de diretores tem se exercido de forma cada vez mais livre (incluindo a TV), às vezes como manifestação de coerência, outras como paradoxo, mas quase sempre como um bem-vindo exercício de liberdade e experimentação sem o qual cinema ou teatro estariam fatalmente condenados ao mesmo fim: a mediocridade. Em campo tão vasto, vamos nos restringir a alguns exemplos.

Provavelmente, a primeira leva migratória de diretores do palco para o cinema ocorreu no final dos anos 40 em São Paulo, onde os empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho decidiram implantar polos de cultura de nível internacional, como o MAM-SP e o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. Em 1949 fundaram a “Hollywood Brasileira” – a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Inicialmente dirigida por Alberto Cavalcanti, a empresa era em boa parte formada por técnicos importados (como o fotógrafo britânico Chick Fowle, o editor austríaco Oswald Hafenrichter, o engenheiro de som dinamarquês Eric Rassmussen). A prática atingiu também profissionais que moravam ao lado, como os italianos Adolfo Celi e Luciano Salce, importados um ano antes para os palcos do TBC. O paulista Abílio Pereira de Almeida, além de astros e estrelas do TBC, também foram gentilmente (supõe-se) convidados a mudar de lado.

Coube a Adolfo Celi inaugurar os trabalhos com *Caiçara* (1950), assinando em 1952 *Tico-tico no fubá*, grande sucesso com Anselmo Duarte e Tônia Carreiro baseado na romanceada biografia de Zequinha de Abreu, ambos com um nível técnico ainda raro na filmografia nacional. Já Luciano Salce assinou a excelente comédia tipicamente “italiana” *Uma pulga na balança* (1953) e o drama “suíço” *Floradas na serra* (1954), ótimas realizações, sem dúvida, mas de espírito inegavelmente europeu. Já o paulista Abílio lançou o maior nome do cinema “caipira”, o injustiçado (em vida) Amácio Mazzaropi, nas comédias *Sai da frente* (1952), *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). A aventura Vera Cruz durou apenas cinco anos, mas esses pioneiros da transição teatro-cinema em nível profissional prosseguiram suas carreiras no Brasil ou na Itália, mais ligados ao cinema, com eventuais incursões pelo velho e bom teatro.

Corte. Entre os remanescentes do cinema dos anos 1960, Domingos Oliveira destaca-se como um caso de flagrante desinibição tanto na abolição de fronteiras como na de funções: é com liberdade desconcertante que transita entre cinema, teatro, TV e também, muitas vezes, acumulando as atividades de diretor/ator/autor/roteirista. O diretor de cinema conta com uma filmografia considerável, desde o primeiro longa – o clássico *Todas as mulheres do mundo*, no longínquo ano de 1966 – a obras feitas sob o regime de urgência, como *Carreiras*, defendida em 2005 em manifesto no Festival de Gramado como exemplo de B.O.A.A. – Baixo Orçamento e Alto Astral –, filmada em oito noites, orçamento ínfimo e atuação impecável de Priscilla Rozenbaum.

Os temas *dominguianos*, no palco e na tela, grande ou pequena, abordam com leveza e frescor problemas insolúveis de homens, mulheres e casais: amores, perdas, ressentimentos afetivos, separações e, no caso de *Juventude* (2008), a questão do envelhecimento. No palco, Domingos já assinou dezenas de peças, e em 2011 embaralhou de vez os canais em *Turbilhão*, encenada no Teatro Sesc Ginástico, no Rio de Janeiro, com a “forcinha” de uma tela de 3,7 metros de altura por 7 de comprimento, emendando a ação do palco para a tela e vice-versa. Aos 75 anos, o incansável realizador estabeleceu as diferenças entre as duas linguagens para a Revista de Teatro da SBAT (nº 522): “O cinema é o sonho do homem. O Teatro é Real”. Domingos pertence ao time de raros eleitos que têm a capacidade de transformar sonho em realidade e o reverso. Sorte do público.

Os caminhos de Domingos se uniram ao do cineasta Walter Lima Jr., também estreante nos anos 60 (*Menino de engenho*, 1965) na peça *Dois na gangorra*, do norte-americano William Gibson, em 2003. Com tradução e adaptação de Domingos, Walter, reconhecido professor de atores, atribuía aos alunos “o prazer da descoberta do espaço teatral e suas riquezas” e admitia estar “definitivamente seduzido por suas possibilidades”, mas fazia a ressalva: “O cinema ajudou”. Curiosamente, o diretor de filmografia impregnada de brasilidade (*Inocência*; *Ele, o boto*; *A ostra e o vento*), vem assinando nos palcos textos de autores estrangeiros, como *Comendo entre as refeições*, do americano Donald Margulies; *Hedda Gabler*, do norueguês Henrik Ibsen; e *A propósito de Senhorita Julia*, do inglês Patrick Marber, por sua vez inspirado no sueco August Strindberg, evidenciando uma dupla transição – do cinema para as telas e também do nacional para o estrangeiro, prevalecendo a linguagem universal da arte.

Mais um remanescente dos anos 60, o premiado documentarista Eduardo Coutinho também vem embaralhando os sinais e permanecendo, até agora, atrás das câmeras. Em filmes como *Jogo de cena*, *Moscou* e *Canções*, a armação teatral está exposta na tela, sem disfarces. Em princípio são filmes. Mas são também encenações teatrais sob a ótica particular de Coutinho, que vem fazendo da lente uma janela de contato direto entre intérprete e espectador. A tela permanece no meio, em um hibridismo desconcertante.

Outras migrações: o produtor e diretor Flavio R. Tambellini (*Bufo & Spallanzani*, *Malu de bicicleta*) estreou no teatro em 2011 com *Aquelas mulheres*, texto do norte-americano Neil LaBute, também diretor de cinema (*Na companhia de homens*; *Seus amigos, seus vizinhos*). Sobre a travessia, Tambellini comentou: “Neil LaBute é um cineasta que faz teatro. É o que pretendo ser”. E foi além: “Seus textos privilegiam as personagens, o jogo de cena, e suas contradições e sutilezas”. A dramaturgia americana parece de fato exercer um fascínio sobre os diretores nacionais. Mais um caso: Bruno Barreto, em 2006, estreou nos palcos com *Dúvida*, que rendeu o Prêmio Pulitzer ao autor John Patrick Shanley, que dois anos depois assinou a adaptação cinematográfica com Meryl Streep, Philip Seymour Hoffman e Viola Davis.



Hector Babenco, um dos mais “internacionais” diretores brasileiros, se define como essencialmente um homem de teatro. “Foi assim que comecei e assim tenho prosseguido – deixando esta marca forte dentro dos meus filmes” – disse ele por ocasião da estreia de sua última peça – *Hell*, com impactante atuação de Barbara Paz, baseada no livro da francesa Lolita Pille. Sua primeira peça também foi de um americano, Sam Shepard (*Loucos de amor*), seguida de *Closer*, de Patrick Marber.

Estreante em cinema no final do século XX, com *Jenipapo* (em 1996), a então já conhecida como produtora cultural (as edições do Free Jazz, por exemplo) Monique Gardenberg tem alternado a direção de cinema e teatro. Para as telas, realizou ainda *Benjamim* (2004) e *Ó pai, ó* (2007), que depois dirigiu em minissérie para TV. No palco, estreou em 2002 com a elogiada peça *Os sete afluentes do rio Ota*, do canadense Robert Lepage, seguido de *Baque*, em 2005 (novamente Neil LaBute), *Um dia no verão* (do norueguês Jon Fosse) e *Inverno da luz vermelha*, do americano Adam Rapp em 2011. Com uma divisão praticamente equânime entre os dois lados, ela compara: “Cinema é a arte do diretor; teatro, do ator. Cinema é mais autoritário, porque está mais na cabeça do diretor. Teatro é mais democrático – está nas mãos dos atores”. E vai além: “É muito emocionante trabalhar o ator de corpo inteiro e não me esconder atrás do monitor ou da câmera. Por isso mesmo teatro é mais difícil. Porque não há truque”. Será?

A troca das câmeras pela boca de cena tem rendido, de modo geral, adaptações de autores estrangeiros, competência técnica, apuro de produção e elogiadas atuações. Já o caminho inverso tem sido mais ousado, errático, imprevisível. Algumas vezes, o experimentalismo dos palcos se prolonga para as telas, como demonstrou Bia Lessa ao assinar, junto com Dani Roland, seu primeiro longa, *Crede-mi*, em 1996, no qual fincou *O eleito*, de Thomas Mann, em solo cearense com a mesma veia autoral de montagens como *Orlando* (inspirado em Virginia Woolf) e *O homem sem qualidades* (Robert Musil). Na montagem de *Casa de boneca*, baseada em Ibsen, no palco do teatro do CBBB, o público assistia a 1h48 minutos de filme, interrompido quando a atriz Betty Gofman rompia a barreira da tela e se materializava no palco, reproduzindo a condição da personagem Nora, que deixava o mundo de fantasia para cair na real. A diretora definiu o espetáculo como *filme-peça*, nos idos de 2002.

Já Moacyr Góes, criador da Companhia de Encenação Teatral, esteve ligado a espetáculos marcantes na cena carioca a partir dos anos 80 (*A trágica história do Dr. Fausto*, *Romeu e Julieta*, *Divinas palavras*, *Trilogia tebana*). Três vezes vencedor do Prêmio Shell e duas do



Prêmio Molière, em 1999 fez uma passagem mais radical em termos de linguagem e conceitos, e partiu para dirigir novelas na TV Globo (*Suave veneno* e *Laços de família*). Em 2003, estreou como diretor de cinema com *Dom*, de Machado de Assis, adaptado para tempos atuais. E não parou mais, faturando excelentes bilheterias – mais de dois milhões de espectadores para *Maria – mãe do filho de Deus* e *Xuxa abraçadabra*, mais de um milhão para *Xuxa e o tesouro perdido* e batendo na trave de mais um *blockbuster* com *Irmãos de fé* (970 mil espectadores). Um dom raro de conciliação de ousadia no palco e competência comercial nas telas.

Algumas vezes, a mudança de lado, apesar do desejo latente, leva tempo. Foi o que aconteceu com Miguel Falabella. Apaixonado confesso por cinema desde criança e cinéfilo aplicadíssimo, seguiu consagrada carreira teatral e televisiva como autor, diretor e ator. Somente em 2007 transformou a primeira paixão em celuloide, mas permaneceu fiel aos dois gêneros: escolheu uma de suas peças, *Como encher um biquíni selvagem*, encenada com apenas uma atriz (Claudia Jimenez), mudou o título para *Polaróides urbanas* e convocou grande elenco (Marília Pera, Arlete Salles, Natalia do Valle e muitos mais). Trocou um cenário por locações variadas e assumiu a narrativa cinematográfica a partir dos delírios de uma espectadora de teatro, mesclando humor e drama com cores fortes e excelentes atuações. Ironia das artes: a peça foi vista por 800 mil espectadores; o filme, apesar das qualidades, por 110 mil pagantes.



ANDRÉ GARDENBERG

O futuro, que já está passando, promete intercâmbios ainda mais improváveis: no cinema, no teatro, no visor do celular, na internet e muito mais.

Em 2009, um dos nomes mais importantes da cena contemporânea, Felipe Hirsch, estreou no cinema tendo com parceira Daniela Thomas (também ligada às duas linguagens), com *Insolação*, alvo de dois artigos nesta edição.

A diretora de teatro Christiane Jatahy há alguns anos atua na área de risco e vem misturando, sem muita cerimônia, elementos de cinema em suas peças (*Carícias*, *Leitor por horas*, *Conjugado*, *Julia*). Para sua estreia em cinema, como fez Falabella, recorreu a uma de suas peças, *A falta que nos move*, que já incorporava a exibição de imagens. Mas, diferente do colega, manteve-se fiel à matriz teatral. O resultado na tela provém das tensões de cinco atores em uma única locação (a casa da diretora) através de 12 horas contínuas de filmagem por três câmeras simultâneas. As dicas de direção eram passadas através de mensagens de texto. O resultado híbrido é uma explícita mistura de cinema e teatro, e também de ficção e não ficção. Ficou na faixa de 8 mil espectadores.

O futuro, que já está passando, promete intercâmbios ainda mais improváveis: no cinema, no teatro, no visor do celular, na internet e muito mais. Um novo capítulo da relação cinema-teatro pode estar apenas começando. Com *happy end*? A conferir.

Susana Schild é jornalista, crítica de cinema e roteirista. Escreveu os filmes *Depois daquele baile* e *Mão na luva* (adaptação de Oduvaldo Vianna Filho), ambos com direção de Roberto Bomtempo, o segundo em parceria com José Joffily – dois nomes que também vêm fazendo a travessia de linguagens abordada neste artigo.