

CINEMA E LITERATURA DRAMÁTICA: ALGUNS PONTOS DE VISTA SOBRE AS LINGUAGENS TEATRAL E CINEMATOGRAFICA

Marcel Vieira Barreto Silva¹

RESUMO

A reflexão em torno das relações entre cinema e teatro, historicamente, constituem dois momentos diversos: primeiramente, os diretores e teóricos do cinema tentaram evitar qualquer contato da linguagem filmica com as formas teatrais de representação, buscando, dessa forma, estabelecer as especificidades cinematográficas; num outro extremo, o teatro foi visto como parte integrante do cinema, tendo servido de base para alguns artificios da linguagem filmica. Nesse artigo, nosso desejo é avaliar criticamente essas questões, no intuito de investigar, teoricamente, como esses pensamentos estão articulados ainda hoje, e como os estudos de adaptação cinematográfica estão preocupados em estabelecer métodos de análise específicos para a adaptação de obras teatrais.

Palavras-chave: Cinema e teatro; adaptação cinematográfica; ponto de vista no cinema.

ABSTRACT

The thinking about the relations between cinema and theatre historically constitute two different moments: firstly, the directors and theoreticians of cinema tried to avoid any contact between filmic language and theatrical forms of representation, seeking, in this way, to establish cinematographic specificities; on the other hand, theatre was seen as an integrant part of cinema, functioning as base of some of the artifices of filmic language. In this article, our wish is to critically evaluate these questions, trying to theoretically investigate how these thoughts are articulated nowadays, and how the studies about cinematographic adaptation are concerned in establish specific analytical methods to the adaptation of theatrical pieces.

Keywords: Cinema and theatre; cinematographic adaptation; point of view in the cinema.

INTRODUÇÃO

A narrativa cinematográfica se sustenta numa permanente tensão entre mimese e diegese; isso porque, devido a seu caráter narrativo-representativo, um filme, ao mesmo tempo em que *mostra*, também *narra*. Essa constante dualidade entre a imitação e a narração é um dos elementos fundamentais do cinema clássico historicamente estabelecido. Contar uma história no cinema, portanto, é fazê-lo através de códigos representacionais (qualidade icônica da imagem fotográfica, encenações de atores, estrutura cênica) e de códigos narrativos (*mise-en-scène*, narrador filmico, flexibilidade espaço-temporal da câmera). Nesse sentido, o que se convencionou chamar cinema *narrativo*, na verdade, é *narrativo-representativo*.

A omissão da representatividade como parte integrante da narrativa filmica se justifica, fundamentalmente, devido à sua relação com o teatro. Como aponta Susan Sontag (apud KNOFF, 2005, p. 134), “a história do cinema é comumente tratada como a história de

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Doutorando na mesma instituição, sob a orientação de João Luiz Vieira.

sua emancipação dos modelos teatrais”². Na sua base histórica, a relação entre teatro e cinema nunca foi das mais tranquilas. A carga pejorativa, por exemplo, que a expressão “teatro filmado” ganhou na crítica cinematográfica dá um pouco conta da turbulência dessa relação: dizer de um filme que ele não passa de teatro filmado é apontar para uma falta de “especificidade cinematográfica”.

Apesar de a defesa da especificidade do cinema ter sido, em especial nas décadas de 1920 e 1930, uma estratégia para torná-lo uma arte autônoma, não se pode negar o quanto o cinema é devedor das outras formas de expressão, artísticas ou não, que o precederam. O cinema sintetiza, como um autêntico compósito, “a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo) tridimensionalidade da escultura e arquitetura, a dramaticidade do teatro, e a narratividade da literatura” (BRITO, 1995, p.12), além, é claro, da representação fotográfica, da ambição realista de jornais e crônicas, e do esforço ilusionista dos prestidigitadores, dos teatros de revista e espetáculos de feira. Tais relações são importantes de serem estabelecidas, a fim de se entender o que o cinema – arte tão recente que ainda é – capitulou dos outros códigos de expressão, para, com isso, fundamentar a sua estrutura própria de representação.

Paulo Emílio Sales Gomes (2002, p.106), em texto que analisa a personagem cinematográfica, define o cinema como “teatro romanceado ou romance teatralizado”. Isso significa que o cinema se constitui enquanto linguagem nesse espaço intermediário e fluido entre a representação mimética do teatro e a narratividade diegética do romance. É no escopo dessa permanente tensão que o cinema narrativo-representativo fundou seus códigos de expressão. Para entender melhor a forma de sua linguagem, é pertinente apontar as relações que o cinema estabelece com o romance e com o teatro, evidenciando pontos de contato e de afastamento.

CINEMA, TEATRO E LITERATURA DRAMÁTICA

A principal relação que o cinema estabelece com a literatura romanesca se define pela existência, em ambos, de personagens que se movem no tempo e no espaço através da ação de uma entidade narrativa: o narrador. Vale lembrar também o uso de elementos do romance clássico-realista, como a figura de linguagem da elipse, na elaboração da montagem invisível, uma das estruturas significativas elementares da narrativa cinematográfica.

Mesmo com relações estruturais bastante perceptíveis entre romance e cinema, este último encontrou sua especificidade semiótica, entre outras razões, a partir do uso particular que fez do ponto de vista. Como assegura Gomes (2002, p. 107), “a estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens”. A câmera cinematográfica em muito se assemelha ao narrador heterodiegético do romance clássico do século dezenove, isto é, com ponto de vista onisciente. Contribuiu para a aceitação da onisciência da câmera o fato de que, como expressa João Batista de Brito (2001, p.64) “o mostrado tem muito mais força que o dito, no sentido em que, estimula a identificação com a diegese e apaga os elementos do discurso”.

Em termos de recepção, pode-se dizer que no romance, o dito, por sua própria natureza, parece sempre ser “dito por alguém”, mesmo quando o narrador é onisciente; já o mostrado, por tender a apagar a voz do narrador e a diluir a construção cênica numa estrutura pretensamente autônoma, transmite a ilusão de ser uma realidade apresentada sem mediação, como se não estivéssemos assistindo a um espetáculo, mas testemunhando um fato.

² Original em inglês. Tradução livre: “The history of the cinema is often treated as the history of its emancipation from theatrical models”.

Quando se trata de uma narração com ponto de vista delimitado, ou quando na narração onisciente são introduzidos pontos de vista de personagens, é ainda aí que se aguçam as diferenças entre o romance e o cinema. No romance realista, quando o ponto de vista é limitado, ao personagem que conta a história não é jamais permitido contar algum fato do qual não tenha conhecimento; isso porque, na literatura clássico-realista, a fidelidade ao ponto de vista (talvez por questões de verossimilhança) é bastante radical. No cinema, entretanto, a limitação do ponto de vista nunca foi considerada inquebrantável, podendo o narrador contar (nesse caso, mostrar) informações e eventos dos quais não participou, nem partilhou ciência. A esse fenômeno, a teoria da narrativa dá o nome de *paralepse*.

Já em relação ao teatro, pode-se dizer que o cinema se aproxima dele porque possui personagens encarnados por atores que agem (mesmo que por intermédio da projeção cinematográfica) diante de uma platéia imóvel. Além disso, como assegura Ismail Xavier (1996, p. 247), “o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mise-en-scène*”.

Mesmo que no início do século XX fosse imperioso para teóricos e críticos defender as especificidades do cinema (particularmente, a questão do efeito de realidade e da montagem), tendo em vista a sua inserção e a sua autonomia no quadro geral das artes, e que, com isso, as relações entre cinema e teatro fossem desprezadas, e mesmo, combatidas, tais relações estão intimamente ligadas à estrutura narrativa classicamente estabelecida, e não reconhecê-las é não entender a própria natureza do cinema. A representação teatral pressupõe o olhar vindo de um “lugar calculado”, de onde se observa o cenário e a ação representada. A construção do espaço levando em conta esse olhar é o que se conhece por *perspectiva*. Como aponta Xavier (1996, p. 249), “temos o lugar da ação, o recorte, o sujeito que observa e a admissão de que algo separa observador e observado, condição para a delimitação dos contornos da cena”.

A perspectiva (do italiano, *prospettiva*) significa “ver através”. Nos termos da concepção do espaço representado, a perspectiva consiste numa maneira de reconhecer que tanto o objeto (o mundo figurado) quanto o sujeito (o observador ou espectador) são colocados juntos no plano da representação. Por exemplo, na pintura em perspectiva, pode-se ver não só um objeto representado, mas também se percebe que este objeto está sendo implicitamente observado por alguém. “O essencial nesse período da representação, é portanto a indefectível solidariedade entre o quadro e o espectador, e mais precisamente a *simetria* entre ambos, esse impossível cruzamento de olhares entre o espectador e o pintor” (AUMONT, 1983, p. 125-126).

Existem diversos sistemas de perspectiva, que variam através do tempo, e mesmo de artista para artista. A maioria desses sistemas é intuitiva, não chegando, assim, a ser formulada cientificamente. Os chamados sistemas científicos de perspectiva começaram a ser traçados na Renascença, podendo variar entre dois tipos: o linear e o sintético. A diferença entre eles consiste na orientação dos espaços representados a partir da quantidade de pontos de fuga da visão. No entanto, apesar de diferentes, esses dois sistemas pressupõem regras de organização que estruturam o espaço figurado sobre um ponto ótico de vantagem de um espectador implícito. Como a perspectiva, entretanto, não é uma fórmula incontestável para se pintar, muitos artistas fugiram das leis gerais do sistema científico tendo em vista a criação de sistemas particulares de pintura. Segundo David Bordwell (1985, p.05), “o que a perspectiva científica cria, então, é não somente uma cena imaginária, mas uma fixa, imaginária testemunha”³.

No que se refere à cenografia teatral, durante muitos séculos fora utilizada uma noção de perspectiva bastante limitada. No período Helenístico, as extremidades do espaço cênico apresentavam-se com profundidade; na Era Romana, com o palco e o proscênio tornando-se o lugar da ação dramática, o arquiteto teatral pôde calcular melhor as linhas de

³ Original em inglês. Tradução livre: “what scientific perspective creates, then, is not only an imaginary scene but a fixed, imaginary witness”.

visão do espectador. Na Idade Média, com as peças sendo apresentadas essencialmente em palanques ou tablados, praticamente sem caracterização cênico-espacial, a perspectiva tornou-se ainda mais desnecessária. Essa concepção do espaço cênico foi predominante até os séculos XV e XVI, quando o conceito renascentista de perspectiva constituiu uma norma, e o recrudescimento do interesse pelo teatro clássico, além da reimpressão, em 1486, do tratado de Vitruvius (que versava sobre o uso, no teatro ateniense, de linhas que correspondem por lei natural à visão dos olhos), fizeram com que os teatros renascentistas fossem cenicamente organizados a partir da concepção de perspectiva. Com o desenvolvimento progressivo dessas técnicas de organização do espaço teatral, sua elaboração alcançou o afastamento do espectador em relação à ação dramática, criando a ilusão cênica da “quarta parede”.

Como a produção cênica do conceito de perspectiva foi concebida no período histórico das grandes monarquias, cujos teatros possuíam enormes palcos e grandiosas maquinarias, o ponto de vista a partir do qual o espaço cênico era organizado consistia na bancada ou poltrona do Duque ou do Cardeal; o ponto de vista dos outros espectadores era constantemente distorcido. Apesar de algumas alterações em sua estrutura organizacional (como a criação de dois pontos de fuga, no século XVII, ou a transformação, no século XVIII, do espaço cênico em um ambiente privado e domiciliar, com o teatro burguês), a utilização do palco em perspectiva, com sua pintura, moldura e o cálculo do ponto de vista da audiência, dominou o teatro ocidental de aproximadamente 1645 até o século XX.

O chamado “palco italiano” do teatro, desenvolvido por volta de 1530, que configura o espetáculo com a platéia sentada, de um lado, observando frontalmente a ação que se desenrola no palco, cuja arquitetura cênica se assemelha a uma moldura de quadro (é o que se conhece por efeito-janela, ou seja, o fato de o espectador observar a ação como uma janela aberta para o mundo), serviu de modelo para a elaboração das salas de projeção, onde a janela descerrada para o mundo é a sucessão de quadros, em movimento, da película fílmica. Bem como explica Ismail Xavier:

(...) a passagem do palco à tela define uma continuidade pela qual um século de teatro popular desemboca no cinema, mobilizando o mesmo tipo de público, trazendo os mesmos atrativos e mesmas histórias, trabalhadas com os mesmos critérios dramáticos, agora apoiados em nova técnica (XAVIER, 1996, p. 253).

Não obstante suas particularidades espectatoriais semelhantes, uma diferença substancial entre teatro e cinema é a presença mediadora do texto. O teatro a partir do texto, mesmo sendo teatro incompleto, pois inexistente a encenação, já é teatro, já é literatura. Na Poética clássica, Aristóteles já argumentava que “o efeito da tragédia subsiste ainda sem representação nem atores” (ARISTÓTELES, 1997, p. 26); isso implica que a finalidade da tragédia (finalidade que, para Aristóteles, era a catarse dos sentimentos de pena e temor) ocorre tanto na leitura da peça, quanto em sua encenação. Mais adiante ele mesmo decreta que a obra dramática “tem viveza quer quando lida, quer quando encenada” (ARISTÓTELES, 1997, p. 52).

Isso acarreta, em contrapartida, uma outra questão, pois, como aponta André Bazin (1991, p. 129) “quanto melhor for a qualidade de uma obra dramática, mais difícil será a dissociação entre dramático e teatral, cuja síntese é o texto”. No cinema, o roteiro não existe, por enquanto, como elemento estético autônomo, no mais das vezes podendo servir para a análise psicológica ou sociológica dos meios de produção cinematográfica.

Sobre essas conexões estabelecidas entre cinema e teatro, enfim, vale destacar três proposições de Bazin (1991, p. 156-163), que evidenciam a importância, e mesmo a necessidade, de articular as relações entre a tela e o palco, reciprocamente: de acordo com a primeira proposição, é imperioso aduzir que a aproximação do cinema ao teatro, ao contrário do que pensam os puristas, só tende a trazer benefícios, tanto em relação à “forma”, quanto em relação ao “conteúdo”. Soa iníquo pensar que o cinema não deve se

envolver com as outras formas de representação, a fim de manter sua especificidade; pelo contrário, específico, em termos de cinema, é exatamente a multiplicidade de artifícios que ele toma das artes antecedentes para, com isso, estabelecer-se enquanto meio próprio de representação simbólica.

Na segunda proposição, Bazin indica que o desenvolvimento do cinema influenciou – e ainda o faz, sem dúvida – a produção teatral, tanto por incrementar seu público, quanto nos termos da assimilação formal de estruturas cinematográficas. Nesse sentido, vale destacar a afirmação de Walter Benjamin (1996, p. 83), acerca do teatro épico e de sua conformação a partir dos artifícios estilísticos oriundos das novas técnicas de representação do início do século XX:

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus auto-falantes. O teatro épico fez o mesmo com o palco (BENJAMIN, 1996, p. 83).

Além disso, deve-se também ressaltar que o cinema, articulado com as instâncias múltiplas da organização econômica, costuma estimular, em relação ao teatro e à literatura, as edições dos livros adaptados, aumentando o número de leitores das obras originais. Já é costumeiro, por exemplo, o esforço mercadológico de relançar edições do livro adaptado, tendo na capa a fotografia dos protagonistas do filme, às vezes mesmo, aquela do pôster publicitário.

Por fim, a terceira proposição de Bazin expõe que o cinema, a partir de suas especificidades, instigaria tanto a sua evolução, quanto à do teatro, bipolarmente: a estrutura fílmica reconhece a sua intimidade com as formas clássicas de representação, seja a tragédia ou a comédia; por outro lado, o teatro se apropria da estrutura fílmica, de seus elementos contemporâneos e da renovação cinematográfica das formas clássicas.

Isso significa, a partir das proposições de Bazin, que o diálogo entre cinema e teatro, tanto em relação às formas quanto aos conteúdos, só tende a ser frutífero, para ambas as partes, no que concerne a seu desenvolvimento enquanto linguagem. No entanto, ao analisar a maneira pela qual as formas historicamente estabelecidas do cinema narrativo-representativo desenvolveram suas especificidades simbólicas, Bazin articula como principais categorias na análise comparativa (pensando-se aqui no caso da adaptação fílmica de peças teatrais), a questão do realismo imposto pela imagem cinematográfica, e a estrutura narrativa definida pela mobilidade da câmera e pela decupagem⁴.

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, *pela mudança de plano*⁵, a interpretação do ator (BAZIN, 1991, p. 131).

⁴ Mais adiante em seu texto, Bazin deixa claro que tanto a artificialidade do palco teatral “é rigorosamente incompatível com o realismo congênito ao cinema” (BAZIN, 1991, p. 131), quanto a unidade tempo-espacial no cinema é criada pela câmera, “graças à sua mobilidade” (Ibidem).

⁵ Grifo nosso.

Isso implica dois questionamentos: que “realidade” é essa que o palco materialmente não é capaz de representar, e que o cinema tão bem ofereceria? E porque o cinema “libera” o espectador de sua poltrona, através da mudança de plano, e o teatro não o faz? Esses dois problemas, parece-nos, estão envolvidos na questão do ponto de vista: por sua capacidade de articular o olhar sobre a cena, criando ilusões de profundidade e materialidades espaciais, o cinema cria essa impressão de realidade (implicada também na imagem fotográfica) exatamente ao introduzir o espectador *dentro* da cena, às vezes (como no plano ponto-de-vista) dentro dos próprios personagens. O ponto de vista no cinema faz com que o espectador não simplesmente *assista* ao espetáculo, mas *partilhe* da subjetividade dos personagens e *adentre* nos contornos da cena.

Allardyce Nicoll, em livro seminal sobre a relação entre cinema e teatro, também considera que a principal diferença entre ambos está no plano do realismo: enquanto no teatro há ilusão dramática, no cinema há ilusão de realidade. Em argumento quicá contestável, a questão comparativa diferencial, para Nicoll (1937, p. 170), reside também na representação dos atores: no teatro, os personagens seriam mais comumente apresentados com relativa simplicidade em sua configuração psicológica, enquanto que no cinema, grande complexidade psicológica pode ser alcançada sem a perda de simpatia. Dessa forma, é a relação entre realismo e representação, no caso de Nicoll, que constitui a base da comparação entre cinema e teatro.

O filme tem o poder de dar uma impressão de atualidade, e pode nos excitar por sua penetrante verdade da vida: mas ele pode, se desejarmos, chamar atenção ao mais estranho dos mundos visionários, e fazê-los também parecer reais. A floresta encantada de *Sonho de Uma Noite de Verão* sempre provará no palco de algo de sarrafo, de tela e de santo; uma floresta encantada num filme pode verdadeiramente parecer assombrada por mil medos e imagens sobrenaturais⁶ (NICOLL, 1937, p. 177).

As aproximações e os afastamentos entre cinema e teatro, seja no aparte histórico que os compreende como formas historicamente situadas de representação artística, seja nos artificios estilísticos que ambas as linguagens partilham, indicam de maneira ampla os liames que relacionam essas duas artes como estruturas espetaculares específicas. Todavia, é quando cinema, literatura e teatro estão mais próximos, ou seja, no caso das adaptações cinematográficas, que se pode vislumbrar mais claramente a diferença entre eles. Não só em relação ao cinema, mas levando em consideração as diversas artes, o que se percebe é que, conforme indica Bazin (1991, p. 84), “a adaptação, considerada mais ou menos como o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante na história da arte”. Seja no teatro, grego ou romano, seja na pintura ou na escultura, ou mesmo no romance, a adaptação é um fenômeno tão antigo quanto os próprios textos originais, e a noção de plágio, que atualmente parece tão comum e natural, só começa a surgir a partir do século XVIII, com a consolidação do individualismo burguês.

A grande influência nos primórdios do cinema foi antes a literatura popular, o romance de folhetim e o teatro mambembe, do que os chamados teatro e romance clássicos. É só quando o cinema ultrapassa o teatro como entretenimento popular e de massa, que certos realizadores vão se preocupar com a relação da linguagem cinematográfica com as formas e temas da literatura chamada canônica. Visto isso, pode-se dizer que o cinema, nos primórdios de sua linguagem, não continha uma pretensa pureza estética que a adaptação

⁶ Original em inglês. Tradução livre: “The film has the power of giving an impression of actuality and it can thrill us by its penetrating truth to life: but it may, if we desire, call into existence the strangest of visionary worlds and make these too seem real. The enchanted forest of *A Midsummer Night’s Dream* will always on the stage prove a thing of lath and canvas and saint; an enchanted forest in the film might truly seem haunted by a thousand fears and supernatural imaginings”.

tenderia a furtar, mas, pelo contrário, é somente a partir de seus pressupostos sociológicos e históricos, que se pode analisar o cinema como uma arte que, desde o seu nascimento, já travava uma relação íntima e constante com as artes precedentes. Como demonstra André Bazin:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria portanto o resultado dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas (BAZIN, 1991, p. 84).

As obras adaptadas (romance, conto, peça de teatro) têm em comum com o filme a característica de que contam uma história, ou seja, são narrativas. No entanto, não se trata simplesmente a levar um livro para o cinema: nesse processo, estão envolvidos vários fatores de ordem estética, ideológica, social, cultural e política, que fazem do filme um emaranhado de *vozes* intertextuais historicamente situadas e conflituosamente dissidentes. O interessante, no estudo da adaptação, não é apenas o mero escrutínio comparativo formal, de estruturas; em um movimento adiante, vale capitular essa análise comparativa para se entender os lugares de enunciação de cada obra, os modos de envolvimento entre espectador e texto/filme, e os códigos de representação imbricados em cada qual.

PARTICULARIDADES NA ADAPTAÇÃO DE TEXTOS DRAMÁTICOS

Em relação à adaptação de peças teatrais para o cinema, pode-se dizer que ela, particularmente, é um fenômeno que possui as suas especificidades, se comparada à adaptação do romance. Podemos aduzir que as possibilidades de adaptação, nesse caso, transitam entre a assimilação de temas e situações oriundas do palco, e a realização fílmica de um texto teatral, independente das particularidades de cada meio. O caráter mimético-representacional do teatro induz a se pensar na singularidade do cinema, que, junto a esse aspecto teatral, acrescenta a distensão espaço-temporal (típica do romance) a partir do mecanismo da montagem e da flexibilidade dos pontos de vista. Nesse processo geral de adaptação, resta aos cineastas, conforme assegura Bazin (1991, p. 93), dois caminhos: “ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme (...), ou os cineastas se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentam ao menos não mais se inspirar no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela”.

Essa assertiva de Bazin está relacionada a uma questão formal: apesar de o cinema parecer mais próximo ao “modo dramático” de representação (pois nele, o espectador é posto diante de uma ação representada por atores, com estrutura cênica e dialógica, tal como no teatro), a técnica da montagem como princípio de organização cinematográfica, bem como a construção cênica e a mobilidade dos pontos de vista, têm clara função sumariante, ou seja, épica. Portanto, o cinema narrativo-representativo tem como modo de representação um sistema particular que transita entre a representacionalidade dramática (em termos gerais, mimese) e a instância narrativa épica (isto é, diegese), sistema esse sustentado pelas modalidades do olhar enquanto instância mediadora das relações espectatoriais. Os paradigmas desse argumento estão relacionados às formulações clássicas da poética dos gêneros, que organizam as espécies literárias a partir de seus procedimentos particulares de representação da realidade, compreendo, assim, mimese como representação (nesse sentido, vinculada à noção de *mostrar*, de *tornar visível*) e diegese como narração (aqui, relativo à idéia de *contar*, de *desenvolver uma história*). Essa distinção diz respeito aos modos de envolvimento (*modes of engagement*) do espectador com a história. São três

esses modos: *contar* uma história, *mostrar* uma história e *interagir* com uma história. Conforme explica Linda Hutcheon (2006, p. 12) “uma história ser mostrada não é o mesmo que ser contada – e nenhuma é o mesmo que participar da história ou interagir com ela, isto é, experimentar a história direta e cinestésicamente. Em cada modo, diferentes coisas são adaptadas e em diferentes maneiras”⁷.

Ao se contar uma história (*the telling mode*), o envolvimento se processa na imaginação, na medida em que a narrativa transcende as palavras e o papel, e se completa, enquanto história, na cabeça do leitor. Nesse sentido, a história contada possui sempre a mediação de um narrador que, através das palavras, transmite ao leitor narrativas e imagens que se tornarão cognoscíveis em sua imaginação..

Por outro lado, quando se mostra uma história (*the showing mode*), transfere-se o envolvimento da imaginação para o plano da percepção direta. Esse modo, também chamado de performático, trabalha com as potencialidades do visual e do auditivo em não somente construir uma narrativa, mas também em criar associações emotivas e respostas afetivas da platéia. Teatro, cinema e televisão são, de um modo geral, os lugares em que se pode vivenciar mais intensamente o modo performático.

Finalmente, ao se interagir com uma história (*the interacting mode*), a platéia não apenas acompanha ou assiste uma história, mas de fato *entra* nesse mundo e *participa* ativamente de sua constituição. Esse é o modo mais novo e, dessa forma, aquele que mais carece de uma teorização aprofundada. Videogame e experiências com realidade virtual trabalham especificamente com o modo interativo (muito embora o contar e o mostrar a história estejam também muito presentes); nesses casos, ao espectador é dado o direito de agir e de construir, através de sua ação, o desenvolvimento da narrativa.

Na literatura, como já vimos, apesar de a impressão ser a de que se está sempre narrando, ou seja, contando a história, uma cena é criada a partir processo mental resultante da escrita que imita (*mostra*) a fala dos personagens. Já no teatro e no cinema, a impressão é de que tudo está sendo mostrado, pois o caráter representacional da visualidade tende a obnubilar a instância narrativa. É importante lembrar que, diferente do teatro, no cinema a câmera tanto mostra quanto narra, isso porque, conforme aponta Xavier (2003, p. 74), “ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitos a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena”.

Embora o cinema seja comumente associado ao modo performático, ele se define, antes de tudo, a partir de uma permanente tensão entre a narração e a performance. Uma vez que utiliza códigos representacionais e códigos narrativos, o cinema, ao mesmo tempo em que *mostra* uma história, também a *narra*. E faz isso por dois motivos: a capacidade da narrativa fílmica de transpor tempo e espaço diegético, resultante da manipulação dos planos pela montagem, e a inserção do espectador *dentro* da cena, através da manipulação de pontos de vista (seja pela movimentação da câmera, seja pela mise-en-scène e pelos demais artificios de construção do quadro).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dessas reflexões, uma questão primordial para se estudar, comparativamente, o processo de adaptação cinematográfica é a construção da cena a partir da mobilidade dos pontos de vista. Enquanto o teatro (através do palco) tem a capacidade de colocar diante do espectador um universo conciso espacialmente, com potencial mais simbólico, tornando a relação conflituosa da história mais latente, o cinema (através de sua distensão espaço-temporal e da flexibilização do olhar) tem o poder de diluir os perso-

⁷ Original em inglês. Tradução livre: “... being shown a story is not the same as being told it – and neither is the same as participating in it or interacting with it, that is, experiencing a story directly and kinesthetically. With each mode, different things get adapted and in different ways”

nagens na experiência cotidiana, transformando a concisão espacial do teatro em coloquialismo estrutural no cinema. Assim, como assevera Ismail Xavier:

O palco, por sua estrutura, teria mais condições de se apresentar como um microcosmo, ordem completa do mundo; o cinema teria uma vocação mais empirista, de observação da experiência no que ela tem de inserção no espaço e no tempo comuns, em que é mais difícil demarcar as fronteiras do que é essencial e do que é accidental. (XAVIER, 2003, p. 79)

Com isso, vale afirmar que no cinema *não* existe cena, tal como no teatro, mas *olhares* sobre a cena. O que define a construção da cena no cinema narrativo-representativo é a capacidade da câmera em administrar os pontos de vista, criando constantes fluxos de significado na mobilidade e no posicionamento dos olhares sobre o universo dramático representado. E isso resulta tanto no efeito de realidade, quanto na inserção do espectador na cena, através da mobilidade da câmera: ou seja, nas características principais da relação entre cinema e teatro, de acordo com André Bazin.

Assim, uma diferença fundamental para o entendimento da narrativa cinematográfica, no que se refere aos modos de envolvimento entre história e audiência, é exatamente a construção da cena. Entender, portanto, como são elaborados os contornos da representação pode ajudar, metodologicamente, numa avaliação matizada dos casos de adaptação cinematográfica de peças teatrais. Ter isso em mente é importante, tanto para se entender as aproximações que o cinema historicamente articulou com o teatro, quanto no constante trânsito que ambos ainda produzem. Antes de simplesmente vangloriar o cinema como “arte intertextual por excelência”, vale esmiuçar sua forma de representação e apontar cada resquício das outras artes: isso ajudará a entender como se constituiu sua linguagem e a aventar como os novos meios de representação (imagem digital e internet, principalmente) vão a cada dia re-configurando essa própria linguagem.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p.17-52.
- AUMONT, Jacques. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- BAZIN, André. *O cinema*: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORDWELL, David. *Narration in fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- BRITO, João Batista de. Literatura, cinema, adaptação. In: *Graphos*: revista da pós-graduação em Letras [Publicada pelo curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba] Ano I, n.2, 1995.
- _____. Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema. In: *Letra Viva*. V.1 n.3 João Pessoa: Idéia, 2001. p. 59-70.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 103-119
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- KNOPE, Robert. *Theatre and film*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- NICOLL, Allardyce. *Film and theatre*. 3 ed. New York: Thomas Y. Cromwell Company, 1937.
- XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 247-266.
- _____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.