

**OLIVEIRA, Aline Mendes de Oliveira.** Relações Contemporâneas e Conceituais entre Teatro e Cinema: Edição, Montagem e Dinâmica Cênica. Belo Horizonte: Universidade Federal de Ouro Preto; Professor Assistente. Universidade Federal de Minas Gerais; Doutoranda; Professor Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli. Encenadora.

## RESUMO

O objetivo deste texto é discutir as possíveis relações conceituais entre o teatro e os suportes audiovisuais que incorporam o movimento em sua estrutura. A ideia é centrar-se, para efeitos deste estudo, inicialmente na linguagem cinematográfica e refletir sobre a relação desta como resultante de um processo da edição e montagem (a imagem captada e revelada) e um possível diálogo conceitual com a imagem cênica, observando seu caráter poético e sua relação com luz, sombra e a articulação dos elementos próprios da encenação (que podem se construir também através de um processo de edição e montagem cênicas). Observando o caráter plástico da imagem e considerando as características próprias do cinema (e por nossa reflexão e possível aproximação, também do teatro), focaremos no conceito da expressão cinematográfica como imagem em movimento, seguindo o pensamento *deleuziano*, em que o representado no cinema é um representado em devir e qualquer coisa representada, mesmo estática, encontra-se quando filmada inscrita na duração e passível de transformação. A partir daí, pensaremos a noção de representação no teatro e no cinema e suas imagens em mutação e neste caso, ligada a este sentido da narrativa da imagem movimento.

**Palavras-chave:** Imagem-movimento. Imagem Cênica. Cinema.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss the possible conceptual relationships between the theater and audiovisual media movement that incorporates in its structure. The idea is to focus for this study, initially in the cinematic language and reflect on this relationship as a result of a process of editing and montage (the image captured and revealed) and a possible dialogue with the conceptual stage image, noting his character poetry and its relationship with light, shadow and the articulation of the proper elements of the scenario (which can also be constructed through a process of editing and montage scenic). Observing the plastic character of the image and considering the characteristics of film, (and our thinking and approach possible, also the theater) will focus on the concept of cinematic expression as motion picture, following the *deleuzian* thought, where the cinema is represented in a represented in becoming and represented anything, even static, is entered when filmed in length and suitable for further processing. From there, we think the notion of representation in the theater and film and their images changing in which case linked to this sense of narrative image movement.

### **Keywords:**

Gostaríamos de iniciar nossa reflexão pensando como as imagens estão no

nosso cotidiano da mesma forma que povoam nossa mente. Povoam nosso imaginário e também o mundo concreto e nos influenciam, ainda que implicitamente. Podem nos inspirar ou fixar normas de conduta. E ainda o suporte que a viabiliza pode ser crucial para definir sua qualidade sensível. “Qualquer imagem se configura numa síntese de elementos visuais em simultaneidade e se diferencia de outra em natureza, quando concreta, pelo suporte de registro e pelo tipo de produção” (SOLER, 2008, p. 113). Em relação a isto, nos interessa pensar a relação entre a imagem cinematográfica e sua natureza plástica, e o diálogo com a imagem cênica. Devemos, portanto, continuar a pensar as características que definem a função da imagem no cinema (e por nossa aproximação, no teatro). Para isso, passaremos agora à análise do conceito cinematográfico *imagem em movimento*:

O representado no cinema é um representado em devir. Qualquer objeto, qualquer passagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação (VERNET *in*: AUMONT, *apud* AUGUSTO, 2004, p. 38).

Para Vernet, a noção de representação está ligada ao sentido da narrativa da imagem movimento; representando o movimento, a imagem cinematográfica já se encontra em movimento:

Como Vernet, o filósofo (Gilles Deleuze) parte da premissa que o plano é a imagem-movimento, enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é um corte móvel de uma duração; faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõe um conjunto na imagem (AUGUSTO, 2004, p. 38).

Portanto, a natureza do tempo e a relação entre o movimento e a duração da imagem no cinema têm relação direta. Podemos, ainda, observar que a noção de imagem-movimento compreende bem a mecânica da ilusão cinematográfica e há uma diferença em relação ao fenômeno da percepção natural no sujeito. Deleuze aponta que na percepção natural há a correção da ilusão antes da própria percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito (DELEUZE 1983, p. 7). Já o cinema oferece um corte imediato da imagem em movimento, um corte móvel, que corrige a reprodução da ilusão cinematográfica ao mesmo tempo em que a imagem aparece, para um espectador fora de condições.

Portanto, pensando nesta diferença entre a natureza do movimento no plano real (através da sua percepção natural) e na ilusão cinematográfica, cujo movimento se constrói através dos cortes móveis e planos temporais, nos atrevemos a traçar um paralelo entre o fenômeno da representação e do movimento teatral e cinematográfico; no cinema, o próprio fenômeno fílmico cria uma mecânica que permite a manutenção da ilusão cinematográfica (o movimento falso, conforme Bergson); no teatro, é o próprio espectador que realiza a correção da ilusão cênica, utilizando seu aparato perceptivo para realizar a seleção das imagens. Poderíamos argumentar que no teatro ilusionista de palco italiano, o fenômeno de percepção se encontraria situado num espaço fixo, o que condicionaria, de certa forma, a percepção a um plano fixo, como Deleuze denomina, um corte imóvel + tempo abstrato, segundo a fórmula *bergsoniana*. Mas se pensarmos na mobilidade moderna dos cenários e mais contemporaneamente, do próprio espaço cênico, podemos refletir que a

imagem móvel também é possível através do aparato cênico. Com a característica já inferida, de que a multiplicidade de eventos não permite ao espectador uma condução através do corte do plano, como no cinema, mas dos vários planos onde ele é obrigado a realizar as escolhas, e filtrar através do seu aparelho cognitivo qual plano ele realmente deseja seguir. Podemos inferir que o cinema nos empresta a noção de mobilidade dos planos e do corte para pensarmos na cena a ideia de mobilidade cênica. Entretanto, se o sentido da mobilidade do signo teatral tem sido exaustivamente analisado, queremos ainda refletir sobre a possibilidade narrativa da mobilidade deste signo. Neste sentido é que a noção de corte (e no plano da cena isto se dá através do olhar do diretor, das escolhas que este realiza) imprime um foco no aparato cênico como fomentadora da narrativa, não apenas visual ou textual, mas uma narrativa em que todos os elementos cênicos se prestam a construir múltiplos cortes e planos visuais, e o movimento cênico se configura através de escolhas do espectador enquanto receptor da obra e do encenador como unificador dos planos da narrativa cênica.

A montagem, enquanto instância articulatória de significantes, antecede o próprio cinema, advém de outros universos como a literatura, a pintura, o teatro e a fotografia. A arte é construção e não uma mera imitação da natureza, e todo pensamento, na sua origem, é montagem (AUGUSTO, 2004, p. 53).

Ampliando esta reflexão sobre o cinema para as outras artes, podemos considerar que na origem do pensamento sobre a articulação e construção da obra de arte está esta noção de corte e encadeamento de elementos distintos. Pensando na escolha destes elementos, o foco da relação estabelecida com o espectador/observador é conduzido por um olhar externo, daquele que constrói, unifica e/ou harmoniza a obra. Mas, nos vários campos da atividade artística esta unificação da obra pode se dar em níveis diferentes, dependendo da escolha e da intenção do próprio artista que elabora a obra. No caso do cinema, a existência de um *extracampo* — a indicação da existência de elementos que se situam além daquilo que pode ser visto no plano e o jogo que o cineasta estabelece com este pode definir o rumo da linguagem como mais aberto (a existência de planos que não estão presentes na tela, mas podem conduzir a uma duração imanente ao todo do mundo e do universo externo) ou mais fechado, (no sentido de que a articulação entre os planos exigem um esforço para relacionar-se entre si e construir o sentido da obra, aprisionando em si o máximo de elementos significantes).

Eisenstein interessou-se pelos elementos dentro do próprio plano (como no teatro, lá estão presentes a luz, a interpretação, a narrativa textual), e como eles se relacionariam, criando dimensões harmônicas e/ou conflituosas, para além de apenas contar uma história sob um prisma realista. M. Augusto analisa que neste sentido existe um agenciamento entre os elementos que compõem o plano, e o resultado disso é o enquadramento do conjunto:

(...) É a montagem que cria o espaço (...) compreendemos como o plano cinematográfico é o lugar onde surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no *devir*. (...) O plano comporta o tempo. E o modelo do todo, da totalidade em movimento supõe que haja relações entre imagens, na própria imagem, entre a imagem e o todo (AUGUSTO, 2004, p. 41).

Obviamente, não podemos estabelecer uma comparação sobre a natureza e função da imagem no teatro e no cinema sem cair no risco de cair em reduções conceituais traiçoeiras; as características que definem o plano cinematográfico e sua dinâmica, como se observou até agora, possuem complexidade e elementos próprios.

Conforme Patrice Pavis, ao analisar a possibilidade de uma possível montagem teatral, observa-se o seguinte:

*A priori*, tal operação (a montagem tal como no cinema) parece dificilmente realizável em cima do palco. Este se afigura pouco apto a transformar-se tão eficientemente quanto no cinema. Mas a montagem no teatro não é servilmente submissa ao modelo do cinema. É antes uma técnica épica de narração que encontra seus precursores em DOS PASSOS, DÖBLIN ou JOYCE: ela é vista em BRECHT e, sobretudo, em EINSENSTEIN e sua “montagem de atrações” (1929). Jogando com o duplo sentido da palavra, a montagem de atrações é aquela das formas espetaculares populares (circo, *music-hall*, feira ou *Balagan*) e, depois, das livres associações entre motivos visuais (ou *montagem intelectual*), pelo “choque, pelo conflito de dois fragmentos opondo-se um ao outro” (EINSENSTEIN, *apud* PAVIS, 2008, p. 249).

Portanto, Pavis nos indica que o teatro também se vale de métodos associativos e de algum modo, arbitrários, em que a noção de choque e conflito pode fazer parte do processo de construção artística. Pavis também reflete sobre esta premissa em relação à construção da própria dramaturgia:

Em vez de apresentar uma ação unificada e constante, uma “obra natural, orgânica, construída como um corpo que se desenvolve” (BRECHT), a fábula é quebrada em unidades autônomas. Ao recusar a tensão dramática e a integração de todo ato a um projeto global, o dramaturgo não aproveita o impulso de cada cena para “lançar” a intriga e cimentar a ficção. O corte e o contraste passam a ser os princípios estruturais fundamentais. Os diversos tipos de montagem se caracterizam pela descontinuidade, pelo *ritmo* sincopado, pelo entrechoque, pelos *distanciamentos* ou pela fragmentação (PAVIS, 2008, p. 249).

Pavis deixa claro que a montagem dramática tem a função de atuar como uma “decupagem significativa”; ela organiza materiais existentes no sentido de imprimir movimento e uma direção à ação e se diferencia da *colagem*, que incorpora entrechoques e provoca apenas sentidos pontuais. Para ele, como a colagem (que se define a partir de uma reação nas artes plásticas contra a utilização de um único material com a intenção de buscar uma construção estética harmônica) abre os significantes da obra, através do jogo entre eles, com base em sua materialidade, ela impossibilita a descoberta de uma ordem ou lógica. Para Pavis, no caso da montagem, esta “oporá sequências moldadas no mesmo tecido, e sua organização contrastada será significativa” (PAVIS, 2008, p. 51).

Pavis ainda enumera exemplos de montagem dramática estruturas tais como: composição em quadros (cenas independentes); crônicas ou biografias, apresentadas como momentos distintos da narrativa encaminhada; esquetes, revistas, estruturas de *music-hall*; teatro documentário e de cotidiano — ambos se preocupam com a seleção de material de acordo com a tese ou aspectos de um ambiente previamente definidos. Ele ainda analisa que como na montagem cinematográfica, pequenas sequências podem ser utilizadas como instrumento

de repetição, para ressaltar o sentido do fragmento enquadrado através de contraste; como o *leitmotiv*, uma trilha incidental, luz, algum elemento cênico que auxilie no movimento da cena, criando contrapontos visuais.

Então, podemos refletir que a montagem para o teatro possui um sentido articulado, mas ao mesmo tempo apresenta elementos e estruturas comuns à montagem no cinema; atua por meio de contrastes, repetições e busca relacionar elementos internos da própria cena numa sequência legível para o espectador. Porém, a partir do que vimos anteriormente sobre a montagem cinematográfica e refletindo sobre a evolução do teatro no século XX, podemos também arriscar que dependendo do olhar do diretor (tanto no teatro como no cinema), elementos além da cena (no caso do cinema, a noção de extracampo; no teatro, a utilização da colagem, inserindo materiais e textos estranhos à estrutura original e a própria metalinguagem cênica) podemos inferir que a natureza articuladora dos elementos narrativos pode ser mais ou menos inter-relacionada dentro da obra, através da montagem, e assim incorporando em maior ou menor grau elementos externos ou de entrechoque, de ruptura e de conflito, possibilitando uma obra mais ou menos aberta à leitura do espectador. Portanto, pensamos que através do século XX e início do XXI, a montagem foi testada como ferramenta criativa à exaustão, tanto no teatro como no cinema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.