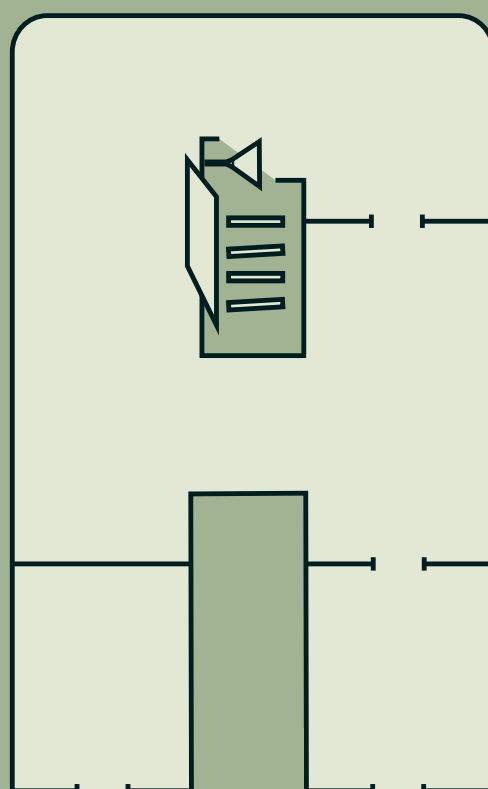
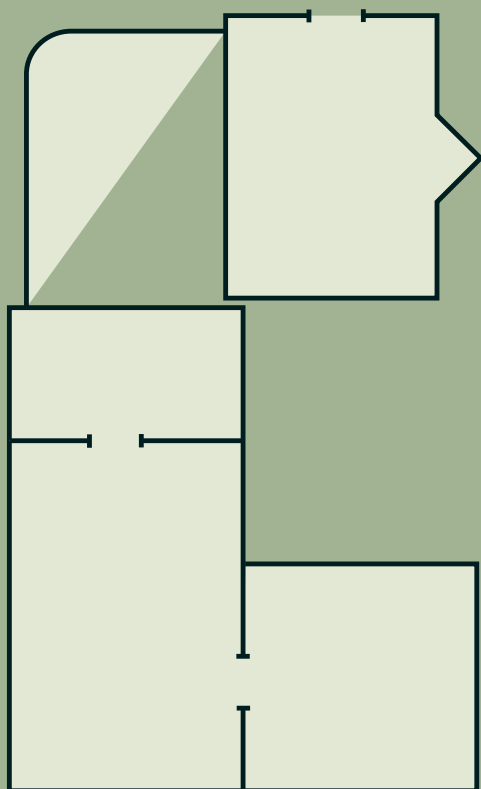


CINEMA E OUTRAS ARTES II

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
LILIANA ROSA
MANUELA PENAFRIA
NELSON ARAÚJO
(Editores)



LABCOM.IFP
Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior



CINEMA E OUTRAS ARTES II

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
LILIANA ROSA
MANUELA PENAFRIA
NELSON ARAÚJO
(Editores)

Ficha Técnica

Título

Cinema e Outras Artes II
Diálogos e Inquietudes Artísticas

Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,
Liliana Rosa, Manuela Penafria, Nelson Araújo

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Revisão

Ana Catarina Pereira, Delfina Rodrigues e Liliana Rosa

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-591-8 (papel)
978-989-654-590-1 (pdf)
978-989-654-589-5 (epub)

DOI 10.25768/fal.books.2019.02

Depósito Legal 459334/19

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2019

© 2019, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Liliana Rosa,
Manuela Penafria, Nelson Araújo.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Comité de leitura

Abílio Hernandez Cardoso

Anabela Dinis Branco De Oliveira
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143186/2019

Ana Catarina Pereira
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143117/2018

Ana Isabel Soares

António Fatorelli

Carlos Melo Ferreira

Daniel Tércio

Liliana Rosa

Luís Nogueira

Manuel Deniz Da Silva

Manuela Penafria

Maria Do Rosário Lupi Bello

Mirian Tavares

Nelson Araújo

Sérgio Guimarães Sousa

Tito Cardoso E Cunha

IN MEMORIAM

PROFESSOR CARLOS MELO FERREIRA

Índice

Apresentação	15
PARTE 1	
ARQUITETURA E ARTES PLÁSTICAS	19
La geometría del centinela en <i>2001, A Space Odyssey</i> . El paradigma de un mito del siglo XX	21
Yolanda Martínez Domingo, Josefina González Cubero, Alba Zarza Arribas	
Sublime digital: a arquitetura na ficção científica	39
Luís Nogueira	
Do cinema de animação à ilustração em <i>Feral</i>	65
Ana Isabel Albuquerque	
<i>Comics e cinema-vérité</i> : estratégias do cinema nas bandas desenhadas documentais	85
Felipe Muanis	
A utilidade do desenho na concepção visual da narrativa fílmica	107
Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade	
Pintura, Fotografia e Cinema: as imagens cinematográficas e as referências picturais no tratamento da cor e da luz	127
Carlos Alberto de Matos Trindade	
PARTE 2	
DANÇA, PERFORMANCE E MÚSICA	155
Entre <i>Black Venus</i> e <i>uma misteriosa Coisa...</i>	157
Daniel Tércio	
O Palco como Tela	167
João Cristóvão Leitão	

À la conquête de l'art : les relations entre cinéma et théâtre dans les années 20	177
Karine Abadie	
O autor diluído: possibilidades de criação a partir da interlocução entre a performance e a imagem em movimento	195
Renata Ferraz	
Constança Capdeville: "A música já não pode viver sozinha" Diálogos entre música e cinema em <i>Cerromaior</i> (1980), de Luís Filipe Rocha	215
Filipa Magalhães	
PARTE 3	
ARTE E AUTORIA	231
O cinema, arte de 'crise' ou de 'desenvolvimento'? Uma reflexão e alguns exemplos	233
Maria do Rosário Lupi Bello	
La forma en el ensayo audiovisual	247
Alfonso Palazón Meseguer / Joaquín Martínez Gil	
O Efeito do Cinema na Arte Contemporânea: a Videoarte	263
Paulo Miguel Borges Antunes	
O vestuário cinematográfico e a etnoficção portuguesa	277
Caterina Cucinotta	
Os Adereços e os Cenários enquanto criadores de imagens e de afetos: Análise do filme de televisão - <i>EDP 40 anos</i>	293
Maria João Cortesão	

Authorship in Audiovisual Works: A study case of the television series Game of Thrones	309
Inês Rebanda Coelho	
Outras artes no cinema de João César Monteiro	329
Henrique Muga	
Aparatos disruptivos: a imagem em movimento e os dispositivos artísticos	347
Maria Mire	
Autoria e Organização	357

Apresentação

O livro *Cinema e Outras Artes II – Diálogos e Inquietudes Artísticas* possui uma especificidade no questionamento da relação entre o cinema e as demais artes. São aqui reunidas investigações que revisitam Artes cuja relação com o cinema possui uma já relevante tradição acadêmica, como seja a Arquitetura ou a Pintura. Por seu lado, outras Artes como a Música, cujos estudos são mais recentes, têm, igualmente, lugar de destaque. Pretendemos assim evidenciar e estimular o vasto campo de investigação que reflete sobre a relação entre o cinema e as restantes artes.

No primeiro capítulo temático, *Arquitetura e Artes Plásticas*, os autores Yolanda Martínez Domingo, Josefina González Cubero e Alba Zarza Arribas, a partir do enigmático prisma do filme *2001: Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, avançam para as influências que aqueles sólidos geométricos tiveram na arquitetura contemporânea; e Luís Nogueira continua no domínio da ficção científica, operacionalizando uma aproximação entre o fílmico e a metrópole futurista. Ana Isabel Albuquerque centraliza a sua pesquisa no filme de animação *Feral* (2013), de Daniel Sousa, para dali extrair singularidades em técnicas de expressão plástica. O desenho é também território de trabalho de Felipe Muanis, cruzando estratégias similares entre o *cinema-vérité* e a banda desenhada documental, exercitando, a partir daquela constatação, um conceito de *BD vérité*. Maria Elisa Trindade destaca, por sua vez, o papel do desenho no processo de criação cinematográfico, seja através de *storyboards*, auxiliares de visualização de atmosferas, ou mesmo como suporte para cenas de maior complexidade; e Carlos Trindade debruça-se sobre as influências

da pintura na cor e luz cinematográficas, traçando um percurso de intenso diálogo entre as duas artes, enquanto contabiliza um déficit na construção de um discurso próprio por parte do cinema.

A Dança, a *Performance* e a Música são colocadas no mesmo capítulo para assim reunirem os contributos que lançam questões sobre a relação entre a imagem cinematográfica, o gesto artístico da dança e da *performance* e as diversas sonoridades, enquanto componentes não apenas de acompanhamento, mas de evidentes ou subtis diálogos e inquietudes. Daniel Tércio tem como enfoque a relação entre duas figuras do espetáculo, a bailarina norte-americana e atriz, Josephine Baker, e a coreógrafa e performer portuguesa, Vera Mantero. Segue-se João Cristóvão Leitão, que disserta sobre a incorporação e a redefinição da linguagem cinematográfica nos espetáculos contemporâneos de natureza teatral e performativa; por seu lado, Karine Abadie aborda a já longa tradição de discussão e rivalidade entre teatro e cinema, propondo que não exista rutura entre as duas formas de representação, mas antes tentativas incansáveis de aceitação do legado do teatro. Renata Ferraz oferece-nos ainda uma reflexão a respeito de Max Ophüls, convocando momentos históricos em que a sombra desempenhou um papel relevante e estabelecendo uma visão compreensiva do seu uso nas narrativas cinematográficas; e, a concluir o capítulo, a música é o tema de Filipa Magalhães, na pessoa de Constança Capdeville – compositora, professora e intérprete que trouxe versatilidade às suas composições para cinema, bem como uma abordagem multidisciplinar, integrando concerto, teatro e dança.

O último capítulo do presente livro, sobre Arte e Autoria, inicia-se com uma reflexão de Maria do Rosário Lupi Bello a respeito da “crise” ou “desenvolvimento” da arte pela via da dimensão de fronteira do cinema, situando-o na transversalidade entre a narrativa e o drama; Alfonso Palazón Meseguer e Joaquín Martínez Gil incidem sobre o ensaio audiovisual destacando que o mesmo inclui o próprio autor em manifestações verbais e em expressões visuais singulares. Para Paulo Miguel Borges Antunes, a discussão sobre “fazer” arte encontra, na Arte Contemporânea e no seu cruzamento com o cinema, uma vertente fundamental, a videoarte. Caterina

Cucinotta estabelece, criativa e assertivamente, as interligações entre cinema e moda na produção de significados e figuras do imaginário, tendo o cinema português como caso de estudo; Maria João Cortesão chama a atenção para os cenários e adereços enquanto elementos simbólicos em contexto publicitário, enquanto Inês Rebanda Coelho se centra na série televisiva *Game of Thrones* para destacar a figura do produtor enquanto criativo e autor, tanto quanto o realizador. Henrique Muga salienta, no cinema de João César Monteiro, uma multiplicidade de presença e diálogo entre artes diversas, desde a música à literatura, à pintura, ao teatro e ao próprio cinema, numa intensa intertextualidade; a concluir o capítulo, e também este livro, Maria Mire lembra-nos as práticas artísticas que interferem com o “dispositivo cinematográfico” enquanto “contra-dispositivos”, que revelam o cinema como uma “identidade espectral” constante e persistentemente convocada para o amplo e vasto campo da imagem em movimento.

Agradecendo a todos os autores e autoras que colaboraram na presente edição, deixamos também uma palavra de apreço final aos membros da Comissão Científica e a todos os revisores e revisoras que muito contribuíram para a concretização da presente publicação.

Acrescentamos, por fim, que, no respeito por todas as variantes da muito rica Língua Portuguesa, cada autor e autora elegeu livremente o Acordo Ortográfico em que se desejou expressar.

PARTE 3

ARTE E AUTORIA

O CINEMA, ARTE DE 'CRISE' OU DE 'DESENVOLVIMENTO'? UMA REFLEXÃO E ALGUNS EXEMPLOS

Maria do Rosário Lupi Bello

Para dar início a esta reflexão, comecemos por relembrar o óbvio: sendo embora a maioria das obras cinematográficas o resultado da adaptação ao ecrã de textos de literatura narrativa (contos, novelas, romances) – como qualquer rápida confirmação estatística pode atestar – o cinema não pode escapar a uma inegável componente teatral, que é visível tanto na *mise-en-scène* que lhe dá forma, quanto em alguns dos códigos de que faz uso. Tal dimensão torna-se, naturalmente, mais evidente nos casos em que a obra fílmica explícita ou implicitamente dialoga com a arte dramática, quer por adaptar peças de teatro, quer por adoptar ou reflectir sobre específicos procedimentos de representação tributários da gramática teatral.

Partamos, antes de mais, de alguns pressupostos teóricos, para podermos, em seguida, procurar verificá-los na abordagem de casos específicos. Vale a pena, portanto, ir à origem e relembrar a distinção aristotélica entre *mimesis* e *diegesis*. Para Aristóteles, a natureza da arte dramática é essencialmente mimética, assenta fundamentalmente nos diálogos, nas vozes das personagens, que agem performativamente, ou seja, como bem sintetiza Aguiar e Silva, “fazem coisas com palavras” (Aguiar e Silva, 1990: 208); já a poesia é diegética, pois resulta sobretudo da voz do autor, que *conta, relata*.

Isto não significa que o drama não contenha elementos diegéticos, de *telling*, segundo a terminologia da crítica anglo-saxónica, ou que a poesia não possa manifestar também uma dimensão mimética, de *showing*.

Mas o que agora aqui importa notar é que quase todas as distinções que se estabeleceram a partir desta dicotomia original (drama *versus* poesia) podem ser aplicadas ao contraste entre teatro e cinema, aproximando a sétima arte da definição *diegética* da representação, muito mais do que de uma – também possível, mas em menor grau – definição *mimética*. O que existe, então, no cinema de tão “poético”, no sentido aristotélico do termo?

A etimologia fornece-nos imediatamente um início de resposta a esta pergunta (que, obviamente, tem vastas implicações, impossíveis de tratar aqui exaustivamente): “drama” significa “acção”, “conflito”, e “*theatron*” significa “ver” ou “visão”. A arte dramática, que se produz no teatro, é, pois, por natureza, uma arte que *dá a ver* factos que acontecem, conflitos que se produzem. A palavra “cinema”, por seu turno, procede dos lexemas gregos “*kinema*” e “*kinein*”, que significam movimento, deslocação. O cinema é a arte do movimento, da transformação no tempo (mais do que da “acção” no sentido que Aristóteles lhe dá – o que não deixa de ser significativo). A diegese fílmica narra, reconta alguma coisa já acontecida, reproduzindo a visibilidade desse processo de transformação. A acção em si mesma – isto é, a situação do ser humano enquanto ser *em acção* – é o fulcro do teatro, uma acção que é representada, enquanto que no cinema o ser humano é aquele a quem *acontece* alguma coisa, pelo que a acção é sempre relatada por alguém, um alguém cuja perspectiva narrativa (*point of view*) nunca abandona o universo representado. Por isso mesmo se pode dizer que o dispositivo do cinema é sempre narrativo, na medida em que radica num determinado e inalienável ponto de vista.

Quando Hegel contrapõe o conceito de “movimento total da acção” – intrínseco à representação do conflito e da colisão dramática próprias do teatro –, à “totalidade dos objectos” que caracteriza a dimensão narrativa da arte literária (que remete sempre para a relação do homem com o seu meio),

está a chamar a atenção para aquilo a que Bazin se referiu ao opôr a força centrípeta que caracteriza a arte pictórica (e, afirmamos nós, também o teatro, neste caso de uma forma dinâmica) – que atrai tudo para o seu núcleo central, onde a acção se condensa – à força centrífuga do cinema, o qual mantém, explícita ou implicitamente, um diálogo com o fora de campo, com um contexto anterior e posterior, que não pode ser dispensado.

De algum modo, o drama é uma arte sintética, da “verdade”, é lugar de investigação do humano, desse humano que se revela agindo, enquanto o cinema parece ser uma arte mais analítica, que “decompõe” a “vida” nas suas partes e implicações, captando a sua transformação, e oferecendo-nos a possibilidade de uma experiência através da percepção da mudança criada pela ilusão óptica do movimento. É neste sentido que uma autora como Fludernik defende a inclusão do cinema no contexto das artes narrativas, na medida em que a narrativa é “a deep structure concept” (Fludernik, 1996: 26), que não se restringe à prosa e à épica, e que se centra numa experiência temporal, de natureza antropomórfica. Segundo o cineasta russo Andrei Tarkovsky (1996), esse é exactamente o prodígio obtido pela Sétima Arte: a captação do tempo, da transformação, sob a forma de facto visível (“o tempo em forma de facto”).

É nesta linha de raciocínio que se situa o dramaturgo e crítico de teatro escocês William Archer, ao opor teatro a literatura, afirmando que “drama may be called the art of crises [while] fiction is the art of gradual developments” (*apud* Edgar, 2010: 18). Goethe estabeleceu uma distinção entre drama e romance que é também útil a esta reflexão.

Para o escritor alemão, a personagem do teatro *actua*, enquanto que a do romance *sofre* a acção. Na verdade, o teatro coloca o homem diante de “si mesmo”, a sua acção é o território da sua indagação crítica, enquanto que, no universo essencialmente narrativo que constitui o romance e o filme, o homem encontra-se na situação de ser em relação com o “outro”, com o mundo enquanto espaço existencial que o provoca através da sucessão de acontecimentos, que são o tecido temporal que convoca a sua liberdade.

Como afirma o filósofo francês Alain Finkelkraut, a posição que define a condição humana é a da espera. O ser humano está “condenado ao acontecimento”, não pode escapar a essa contingência que é a de depender sempre, em alguma medida, de factores exteriores que nunca domina inteiramente e que, portanto, contêm sempre uma dimensão de surpresa, em sentido positivo ou negativo. Por outro lado, no entanto, necessita que essas coisas inesperadas aconteçam, espera que elas aconteçam, deseja que elas aconteçam, sob pena de não poder viver sem a solicitação do inesperado, do imponderável, do novo.

De algum modo pode, pois, dizer-se que no teatro – essa arte do *homem no mundo* – o tempo passa, enquanto que no cinema – arte do *mundo do homem* – o tempo fica; fica, antes de mais, “esculpido” na película ou no meio técnico que o regista e conserva. O teatro é arte da presença, confronta o espectador com a fisicidade do actor e, portanto, com a sua própria, transitória carnalidade: é o drama do homem que passa, dentro do contexto de um mundo que fica. O cinema, pela imaterialidade que o define, resgata o passado (que é, por definição, o que *já passou*, ultimamente a morte), reproduzindo-o, se tal fosse possível, ininterruptamente, para “sempre”. Nas palavras de Manoel de Oliveira, o cinema é “o fantasma da realidade”, um fantasma imortal.

Se considerarmos a oposição que aqui procuramos fazer entre teatro e cinema, poderemos aceitar que, de facto, a personagem fílmica está mais próxima da situação “literária” do que da dramática, por via da sua intrínseca narratividade, embora esta condição presente, no conjunto geral da produção cinematográfica, todas as possíveis *nuances* e variações. Aliás, é precisamente nesse sentido que estas distinções aqui se estabelecem: não como regra ou definição delimitadora, normativa ou restritiva, mas como tentativa de aproximação a uma possível “essência vital”, como diria Hans-Georg Gadamer. Pertinente será verificar como é que um filme se pode aproximar ou afastar de uma dimensão mais especificamente dramática, bem como constatar a eventual contaminação do texto dramático com a lite-

ratura ou o cinema, como acontece com o teatro épico de Brecht e com tanta da produção teatral moderna.¹ A modernidade caracteriza-se precisamente, como sabemos, por uma tendência para a hibridização, facto que em nada deve impedir uma prescrutação ou até mesmo uma sistematização teórica que possa ser iluminadora da natureza específica de cada forma de arte.

David Mamet, actor e encenador, e também autor de alguns dos ensaios mais interessantes e provocadores sobre o teatro e o seu universo, sintetiza assim a condição da arte dramática: “the drama is essentially people stuck in an elevator” (Mamet: 2010: 20). Com este exemplo alegórico, Mamet tenta fazer-nos compreender a capacidade que o drama tem de unir as pessoas numa situação comum e inesquecível:

Those of us who have been in similar extremity cherish the experience the rest of our lives, for as trying and inconvenient as it was at the time, we remember the unity of communal endeavor and value this cessation of our mundane worries. It was cleansing to experience that we could put aside the so pressing activities of the day and find that the world went on in any case, while our new, small tribe searched for a solution to its communal problem.

Para David Mamet o teatro é, de facto, essa “absorção comum na caça”, sendo que o ser humano é como um predador em busca de “segurança, fama, felicidade, compensação, etc.” (Mamet, 2010: 23). Tal absorção unifica as pessoas naquilo que as identifica enquanto seres humanos, coloca-as “diante de si próprias”, como dizíamos atrás, ao mesmo tempo que o mundo continua a “girar”, determinado pelas suas “prementes actividades”.

Por outras palavras, a visão deste autor confirma o facto de que a essência do teatro é a acção, ou, para usar o termo e o conceito defendido pelo Formalismo, a *intriga*, a estrutura que liga os acontecimentos, que dá

1. O Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema, que agrega estudantes de Mestrado e Doutorado, liderado por Renata Soares Junqueira, na UNESP, Brasil, aprofunda de forma muito pertinente toda a problemática das inter-relações entre teatro, literatura e cinema, tomando o teatro de Brecht como ponto transversal.

consistência à acção, desta forma envolvendo o público nesse desejo comum de “caçar”, de atingir um objectivo específico, normalmente coincidente com o do(s) protagonista(s). Forster afirma, por seu turno, “In the drama all human happiness and misery does and must take the form of action, otherwise its existence remains unknown, and this is the great difference between the drama and the novel” (*apud* Edgar, 2010: 18).

E o que acontece no caso do cinema? O cinema é, como já justificámos, uma forma de arte narrativa, na medida em que dá corpo, quer directa quer indirectamente, à experiência humana da temporalidade. O filósofo francês Paul Ricoeur (*apud* Mitchell, 1981) afirma que a própria experiência humana do tempo é, de algum modo, pré-narrativa – se não fosse assim, nós não seríamos capazes de compreender nenhuma forma de representação narrativa. Longe de ser um mero fenómeno linguístico, ou uma simples arrumação de factos sequenciais, ou mesmo uma estratégia (literária ou fílmica), a narrativa é uma “ferramenta” cognitiva: mostra a percepção do fluxo temporal enquanto evidência de mudança, através do registo sucessivo dos eventos. Este registo da sequencialidade manifesta uma específica apreensão da realidade, e constitui, portanto, uma particular forma de conhecimento (tal como atesta a raiz sânscrita do termo “narrativa”, *gnâ*).

Na epígrafe a um capítulo sobre narratividade, Fludernik enfatiza a dimensão experiencial da narrativa e afirma, citando Branigan:

[...] narrative is a perceptual activity that organizes data into a special pattern which represents and explains experience. More specifically, narrative is a way of organising spatial and temporal data into a cause-effect chain of events with a beginning, middle and end that embodies a judgement about the nature of events as well as demonstrates how it is possible to know, and hence to narrate, the events. (Fludernik, 1996: 26)

Este é indubitavelmente um aspecto decisivo a sublinhar: a narrativa é algo mais do que a acção, algo mais do que a intriga. Trata-se de um fenómeno que tem que ver com a apreensão que fazemos da realidade, com uma

específica forma de “julgamento acerca da natureza dos acontecimentos”. Como defende ainda Fludernik, “the (post) structuralist obituary on narrative of course conceptualises narrative as plot. It is only by redefining narrative on the basis of consciousness that its continuing relevance can be maintained” (1996: 27). Da mesma forma, Ricoeur explica repetidamente: “Contar e seguir uma história é já uma forma de reflectir sobre os acontecimentos de forma a organizá-los em conjuntos sucessivos” (*apud* Mitchell, 1981).

Ora, a pergunta fundamental é, então, a seguinte: existe alguma diferença ontológica fundamental entre a forma como o drama e o filme lidam com a experiência humana da temporalidade? Será que devemos falar de *acção* no caso do teatro e de *narrativa* no caso do cinema?

Observemos alguns casos particulares, de forma a retirar deles ilações que possam ser de ajuda a esta reflexão.

O primeiro exemplo é de Hitchcock: *Janela Indiscreta* (*Rear Window*), o filme de 1954, que se baseia no conto de Cornell Woolrich, *It had to be murder*, de 1942, e que tem como protagonistas os famosos James Stewart e Grace Kelly. Não vale a pena descrever a intriga, bastará lembrar que ela se centra na figura do fotógrafo e jornalista Jeffries que, na sequência de um acidente, se vê confinado ao espaço exíguo do seu quarto – onde é visitado pela atraente namorada, Lisa, e ajudado por Stella, que lhe presta alguns cuidados de saúde –, acabando por testemunhar um crime na vizinhança.

Sendo embora um filme contaminado por uma série de elementos puramente dramáticos, que parecem obedecer à lei das três unidades clássicas, *Janela Indiscreta* é uma obra decisivamente cinematográfica. O espaço onde se encontra o protagonista e onde acontecem quase todos os diálogos fundamentais é delimitado e fechado; o número de personagens da acção principal é radicalmente restrito; a acção é condensada temporalmente, sendo desencadeada, desenvolvendo-se e atingindo o clímax no arco de muito poucos dias; e este é um filme que, como tem sido frequentemente su-

blinhado, explora o fascínio do olhar e do facto de ser olhado, qual *theatron* que se faz símbolo do próprio espectáculo. Mas trata-se inequivocamente de “cinema” por diversas razões, das quais se destaca o aspecto perspectival que constitui a obra. Aquilo que vemos, directa ou indirectamente, vemos através do olhar de Jeff, e esse mundo que vemos é essencialmente aquele que é exterior à cena, mundo esse para onde, centrifugamente, remete tudo o que parece importar ao protagonista. Jeff é, de algum modo, uma vítima da sua condição e do seu próprio olhar, “sofre” (como diria Goethe) essa circunstância de *voyeur* – não pode escapar ao que vê, é dominado por essa visão, com a qual tem de fazer as contas, pelo simples facto de se encontrar limitado na sua acção.

No entanto, Hitchcock, homem de todos os mistérios e de todos os “twists”, prega-nos a nós e ao protagonista a partida mais irónica: será em consequência desses acontecimentos exteriores, e da forma como a própria Lisa os irá viver, que Jeff *agirá* verdadeiramente, pela primeira vez, decidindo a favor daquilo que até aí não conseguia aceitar: casar com Lisa, arriscando sair do lugar atarefado da sua *vida* profissional, cheia de riscos e aventuras, para a decisão mais arriscada, que tem em conta a sua própria *verdade*. Neste sentido, é como se a provocação “cinematográfica” da sua vida (a sequência de acontecimentos que não apenas observa, mas que decisivamente o surpreendem e afectam) levasse o protagonista a outro “lugar”, ao ponto do confronto “dramático” com a sua própria pessoa. Esta contaminação do teatral pelo fílmico – se assim quisermos e pudermos dizer – ou seja, esta interferência do mundo exterior à cena na própria cena, tem o seu auge no momento em que acontece o “impossível”, quando o assassino deixa o espaço do “mundo” para penetrar no espaço do “palco”, obrigando o protagonista imobilizado à acção mais decisiva, que o coloca, literalmente, numa situação de vida ou de morte.

O desfecho do filme revelará que a história não é tanto, afinal, sobre um crime quanto sobre uma situação pessoal e afectiva. O mundo visionado por Jeff, esse *voyeur* passivo e descomprometido, devolve-o à sua própria situação, permitindo-lhe o verdadeiro olhar sobre si próprio – um olhar que o faz

ver-se através da perspectiva amorosa de Lisa – e, em consequência disso, o levará a mover-se. Faz, por isso, todo o sentido relembrar a *boutade* do realizador britânico, que aconselhava: “Film your murders like love scenes and your love scenes like murders” (e a chegada de Lisa ao apartamento de Jeff inclui precisamente um grande plano do seu rosto no momento em que, aproximando-se lenta e silenciosamente de Jeff, meio adormecido, é criado o efeito ambíguo da possibilidade de um crime iminente). Onde está, afinal, o maior *suspense*, a espera existencial mais intensa e decisiva? De qualquer forma, só o pleno “desenvolvimento” narrativo dos factos temporais presenciados permitirá a Jeff dar o passo cognoscitivo que o levará a tomar uma decisão vital, resolvendo a sua “crise”.

Os minutos iniciais do genérico e do princípio da história teriam sido suficientes para tornar evidente que, se por um lado Hitchcock joga explicitamente com os códigos teatrais – nem deixando de colocar umas simbólicas cortinas que abrem no início do filme, para dar acesso à perspectiva do interior sobre o exterior –, por outro lado, a sua estratégia assume-se imediata e claramente cinematográfica, ao adoptar a atitude narrativa que nos mostra detalhadamente esse mundo que rodeia o protagonista, fazendo-o de tal forma que fica desde logo manifesto que alguém – um determinado “narrador” (*grand image maker*), não coincidente com o protagonista – assume as rédeas do relato, adoptando o ponto de vista que considera pertinente. Vemos, pois, aquilo que vê uma câmara que assume movimentos e perspectivas “impossíveis”, circulando pelas redondezas do apartamento de Jeff, entrando depois sorrateiramente dentro – momento em que vemos o fotógrafo adormecido, com gotas de transpiração que indiciam a época do ano e a sensação de calor e de claustrofobia (física e psíquica) experimentada pelo protagonista – e saindo novamente, num movimento circular, antes de vir quase a imobilizar-se dentro do quarto onde os diálogos fundamentais terão lugar. Mas, como acabámos de ver, toda a construção formal do filme serve a sua significação, criando uma interpenetração genológica que, simultaneamente, complexifica e enriquece a obra no seu todo, evidenciando as implicações últimas dessas duas dimensões.

No filme de Manoel de Oliveira *Vou para casa*, de 2001, este diálogo entre drama e teatro é ainda mais explícito. Inspirado em duas peças de teatro, *O rei está a morrer* (*Le roi se meurt*), de Eugène Ionesco, e *A Tempestade* (*The Tempest*), de Shakespeare (para além da obra *Ulisses*, de James Joyce), o filme lida com a questão da velhice e da morte, através da história de um actor maduro que recusa aceitar papéis secundários e “comerciais”, quando a memória lhe começa a falhar nos ensaios das peças clássicas e mais exigentes. No momento em que um terrível acidente causa a morte da sua mulher, bem como da filha e do genro, Gilbert Valence (Michel Piccoli) começa a considerar encerrar a sua vida profissional e ir para casa. Neste caso, o movimento da obra parece ser oposto ao do filme de Hitchcock: enquanto que naquele são os acontecimentos do mundo “exterior” que desafiam a situação de crise existencial, “interior”, do protagonista – como se a narrativa fílmica tivesse sido indispensável para que o conflito dramático se pudesse resolver – neste caso o ponto de partida é o drama subjectivo perante a verdade da morte, expressa no longo monólogo teatral do rei moribundo que dá início ao filme e que interpela esse mundo “exterior”, o mundo do tempo e dos acontecimentos, em busca de uma resposta pessoal.

Se a primeira parte da obra quase se resume à filmagem de um excerto da peça de Ionesco (e dizemos “quase” porque não deixam de existir significativos movimentos de câmara e até, a partir de certa altura, uma alternância entre o que acontece na cena e o que acontece nos bastidores), a segunda metade do filme torna-se mais declaradamente cinematográfica, sendo o nosso olhar conduzido pela errância de uma câmara que, desenvolvendo a trama em torno da vida de Gilbert Valence, capta diferentes espaços e personagens, perspectivando os vários diálogos e as várias situações, em busca do necessário desenlace.

Um exemplo muito significativo – e, num certo sentido, sumamente fílmico, enquanto pormenor que é ampliado e olhado de forma exclusiva e delimitada – é a cena em que os sapatos novos acabados de comprar por Gilbert se tornam, através de um grande plano que lhes dá toda a primazia, durante a

conversa do protagonista com o agente cinematográfico, a metáfora do seu sentimento interior: são a imagem da solidão de um homem que não desistiu do seu desejo de vida, mas também não traiçou a verdade sobre si mesmo, e, portanto, embora até gostasse de não abandonar a esperança no mundo, no seu trabalho, na sociedade “moderna” onde se insere, recusa vender-se a ela, que o tenta “comprar”, que o tenta vergar à sua lógica pequena. Um detalhe, olhado com atenção, em *zoom*, ou seja, radicalmente perspectivado, torna-se o sinal de um todo, remete para esse todo, narra esse todo, feito de variados acontecimentos que se sucederam no tempo. Assim, torna-se importante notar a ironia e o simbolismo com que Oliveira coloca na boca de Valence, incomodado e instado pelo seu interlocutor a que abdique do seu código moral e existencial, a frase em que ele começa por afirmar-se actor mas acaba por concluir: “eu não represento, eu vivo”. O jogo entre a ficção e a verdade, entre a representação e a vida, fica, assim, originalmente corporizado nessa cena-chave, que condensa a situação de crise do protagonista e que se torna o símbolo do seu mal-estar e da sua premente necessidade de resolução, a que pouco depois assistiremos.

Por fim, observemos um terceiro exemplo, confrontando duas versões de uma mesma história que tornam evidentes duas opções estilísticas na adaptação de uma peça teatral ao cinema, *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, e que permitem também reconhecer alguns dos elementos desta análise. Trata-se, no primeiro caso, da versão da BBC, de 1986, realizada por Stuart Burge, que, ao bom estilo britânico e clássico dessa cadeia televisiva, aposta na manutenção de códigos explicitamente teatrais – a *performance* e o tom das falas (nas quais toma forma a “crise” que é preciso resolver), o comportamento das personagens, o uso do “aparte” típico do teatro, a entrada e saída das personagens em cena através de duas portas de acesso ao espaço onde tudo acontece, etc. – sem que, no entanto, deixe, naturalmente, de tratar-se de cinema. É, porém, um cinema caracterizado por uma estética que deliberadamente mantém o registo daquilo a que habitualmente chamamos “teatro filmado” – embora tal designação só possa

aceitar-se no plano estritamente discursivo, já que, como bem demonstrou Hamburger (1975), do ponto de vista ontológico, é necessário compreender que “um drama filmado torna-se épico”, narrativo.

A segunda versão desta mesma peça, realizada em 2002 por Oliver Parker (com a presença de actores como Colin Firth, Rupert Everett, Judy Dench e Reese Witherspoon) é tipicamente hollywoodiana, ou seja, aposta na narrativização do conteúdo total da peça, na pura transformação do seu conteúdo crítico em desenvolvimento narrativo e até lúdico. Mas o ponto mais pertinente tem que ver com a possibilidade de notar que é o mundo destas personagens que aqui ganha preponderância, na medida em que é esse contexto, esse “mundo possível” em que se inserem, que permite apresentá-las e descrevê-las. Assim, em vez de nos colocar, como fizera Burge, perante diálogos em que as personagens “fazem coisas com palavras”, ficando desta forma desenhado o retrato de cada uma delas e os traços da intriga, Parker abre a história com uma cena inexistente no texto original (a fuga de Algernon Moncrieff pelas ruas de Londres, perseguido pela polícia, qual *bon vivant* infantil e rebelde), de tal forma que, em vez dos diálogos, são os acontecimentos visionados que fazem a sua descrição – como, aliás, acontecerá também em relação às outras personagens.

Por outro lado, tempo e espaço são, aqui, trabalhados com toda a liberdade que o cinema permite, sem qualquer preocupação de contenção dramática ou de obediência à cronologia do texto literário. A origem teatral da história perde-se quase totalmente de vista, numa obra que se constrói sobre o fascínio de uma sequencialidade narrativa de tom sempre jocoso e ligeiro, atenuando radicalmente a força crítica e centrípeta da cena.

Para concluir, vale a pena sublinhar que não se pretendeu fazer aqui nenhum tipo de defesa do cinema “narrativo” *stricto sensu*, e muito menos afirmar que literatura e cinema sejam idênticos. De um certo ponto de vista, não pode não concordar-se com Bergman, quando diz que essas duas formas de arte nada têm que ver uma com a outra; por outro lado, é também

vital compreender Robert Bresson, quando fala do “terrível hábito do teatro” no cinema – porque, não sendo, em sentido estrito, espectáculo, já que não é perante presenças de carne e osso que o público se encontra, o seu elemento de “representação” torna-se dispensável, a menos que exista como estética intencional e, portanto, significativa.

Estas são, de facto, formas de arte radicalmente distintas e não é razoável admitir que uma literarização ou uma teatralização do cinema façam, por si mesmas, sentido, ou que uma leitura cinematográfica da literatura possa revelar algo de decisivo. O que se pretende afirmar é, antes, que o confronto entre teatro e cinema, tomado como investigação das suas específicas naturezas, bem como o estudo das suas mútuas interpenetrações, permite confirmar e desenvolver o pressuposto que considera a estrutura de profundidade da Sétima Arte como essencialmente narrativa, sem que isso deva fazer esquecer o que nela existe também de comum com o drama.

Como diria Paulo Filipe Monteiro, o cinema situa-se na transversalidade do género narrativo com o dramático, e, embora admitindo a predominância dessa narratividade ao nível da sua estrutura profunda, visível na implicação de desenvolvimento que todo o filme tem, vale a pena atender a estas duas dimensões sempre que se pretenda aprofundar o seu estudo. Foi, pois, mais um passo nessa direcção que aqui se pretendeu propor.

Referências bibliográficas

- Aguiar e Silva, V. M. de. (1990). *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Edgar, D. (2010). *How Plays Work*. London: Nick Hern Books.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a “Natural” Narratology*. London: Routledge.
- Hamburguer, K. (1975). *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva.
- Mamet, D. (2010). *Theatre*. London: Faber and Faber Ltd.
- Mitchell, W. J. T. (1981). *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tarkovsky, A. (1996). *Sculpting in Time. The Great Russian Filmmaker discusses his Art*. Austin: University of Texas Press.

Filmografia

The Importance of Being Earnest (1986). Stuart Burge. U.K.: BBC.

The Importance of Being Earnest (2002). Oliver Parker. U.K. & U.S.A:
Miramax Films.

Rear Window (1954). Alfred Hitchcock. U. S. A.: Paramount Pictures.

Vou para Casa/Je Rentre à la Maison (2001). Manoel de Oliveira. Portugal e
França: Madragoa Filmes.