



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN**

Emanuel Vinícius de Lavor Miranda

**DA TELA AO PALCO:
Reflexões de uma Trajetória Teatral- Cinematográfica**

**BRASÍLIA
Novembro de 2017**

Emanuel Vinícius de Lavor Miranda

**DA TELA AO PALCO:
Reflexões de uma Trajetória Teatral- Cinematográfica**

Trabalho de conclusão do curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral

Orientadora: Prof^a Dr^a Roberta Kumasaka Matsumoto

**BRASÍLIA
Novembro de 2017**

**Trabalho de conclusão de curso apresentado para obtenção de grau de bacharel em
Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.**

Autor : Emanuel Vinícius de Lavor Miranda

Monografia apresentada em : _____ de _____ de 2017

Comissão Avaliadora :

**Profª Drª Roberta Kumasaka Matsumoto (CEN/UnB)
ORIENTADORA**

**Profª Drª Felícia Johansson (CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO**

**Prof. Dr. Fernando Villar (CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO**

À Bidô Galvão e Chico Sant'Anna.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amados metres, que oportunizam magia criativa – Adilson Diaz, Felícia Johansson, Fernando Villar, Roberta Matsumoto e Simone Reis. À Lulu e Sulene, minhas almas-gêmeas. À minha família, do caos ao amor. Aos meus pais, pela leveza e pelo privilégio.

Aos amigos e aliados por serem seiva bruta nesse processo de florescimento – Clara Maria, Isabella de Andrade, Tahiza Falcão, Manoella Morgado, Amanda Müller, Flavia Limoeiro, Clarisse Johansson, João Echer, Matheus Cory, Matheus Lima, Sinclair Maia, Thais Souza, Luanna Rocha, Pedro Buson, Deni Moreira, Gabriela Correa, Letícia Rick, Gabriella Antumn, Luciellen Castro, Enrico Scodeller, Diara Selch, Ananda Marques, Beatriz Franco, Luíza Lucchesi, Heloísa Palma, Tita Melo, Laura Luna, Roberto de Martin, Ramon Lima, Jordana Mascarenhas, Nina Roberto, Similião Aurélio, Karine Ribeiro e Áurea Maranhão. À Silvia, Ricardo, Eduardo e Gabriela, pelas aventuras. Ao Coletivo Columna - Clara, João, Pedro, Fernanda, Rômulo e Meimei -, pela prosperidade e intensidade. À Róger Troncoso e Mauro Giuntini, pela disponibilidade carinhosa.

Ao Laboratório Imagens e(m) Cena - Ricardo Holanda, Janaína Mello e Luciana Hartmann, pelo contato assíduo com o teatro e cinema.

Às atrizes de cinema, aqui simbolizadas por Giulietta Masina e Gena Rowlands. À Clarissa Pinkola Estés, pela cura.

“O cinema é uma arma magnífica e perigosa nas mãos de um espírito livre, é o mais admirável instrumento conhecido para expressar o mundo dos sonhos, da emoção e do instinto. O mecanismo cria a imagem cinematográfica. É a forma de expressão humana que mais se assemelha ao trabalho da mente durante o sono. Um filme pode ser uma imitação involuntária do sonho. Como num sonho, as imagens aparecem e desaparecem em dissoluções e o tempo e o espaço se tornam flexíveis. É o momento em que a incursão noturna do inconsciente começa nas telas e nas profundezas do ser humano. Como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem como em dissoluções, e o tempo e o espaço se tornam flexíveis, contraindo-se ou se expandindo a vontade.”

Luis Buñuel

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma alquímica reflexão acerca das relações entre Cinema e Teatro, embasada em uma prática acadêmica que esteve ligada a processos que oportunizaram esse elo de linguagens. Dessa forma, ele está dividido em três capítulos que, respectivamente ressaltam diferentes aspectos dessa união. O primeiro analisa o processo de produção de um curta-metragem que dialoga diretamente com o universo teatral-cinematográfico. O segundo, pontua filmes que têm seu mote narrativo moldado através do contexto cênico-teatral. Por fim, o terceiro dialoga com processos de criação de espetáculos teatrais que, com bases em pilares do cinema, foram realizados dentro do contexto universitário.

(Palavras-chave: cinema; teatro; filme sobre teatro; filme teatral; adaptação cinematográfica; ator; filmografia; espetáculo cinematográfico)

ABSTRACT

This work is the result of an alchemical reflection on the relations between Cinema and Theater, based on an academic practice that was linked to processes that gave opportunity to this link of languages. In this way, it is divided into three chapters which, respectively, highlight different aspects of this union. The first one analyzes the process of producing a short film that dialogues directly with the theatrical-cinematographic universe. The second, punctuates films that have their narrative mote shaped through the scenic-theatrical context. Finally, the third dialogues with processes of creation of spectacles that, based on pillars of the cinema, were realized within the university context.

(Keywords: cinema; theatre; movie about theatre; theatrical movie; cinematographic adaptation; actor; filmography; cinematographic spectacle)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Em cena com Margot Davret, em *Cinema Pelado* (2017), Dirigido Felícia Johansson. Foto: Isabella de Andrade, julho/2017.

Figura 2 – Extrato do filme *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*(1966), com Elizabeth Taylor tendo seu rosto deformado pelo posicionamento da câmera.

Figura 3 – Cena de *Martha*, onde a atriz Bidô Galvão também tem o rosto modificado pela câmera. Imagem: Emanuel Lavor.

Figura 4 – Compilação de pôsteres do primeiro grupo. Na extremidade esquerda, os de *Romeu + Julieta* (1966) e *Senhorita Julie* (2013). À direita, os de *Um Clarão nas Trevas* (1967) e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (2002). Ao centro, o de *O Deus da Carnificina* (2011).

Figura 5 – Pôsteres dos filmes do segundo grupo. À esquerda, *Tatuagem* (2013), *Shakespeare Apaixonado* (1998) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). À direita *Acima das Nuvens* e *Birdman*, ambos de 2014.

Figura 6 – Pôsteres dos filmes do terceiro grupo. À direita, *Dogville* (2003) e *Querelle* (1982). À esquerda, *Arca Russa* (2002) e *Sweet Charity* (1968).

Figura 7 – Capa da edição americana em DVD de *O Bebê de Rosemary* (The Criterion Collection) com a presença assustada de Mía Farrow, atriz que interpreta a personagem-título.

Figura 8 – Cena do filme, quando Minnie (Ruth Gordon) faz uma rápida visita a Rosemary em seu apartamento.

Figura 9 – Em cena como Minnie, com Ramon Lima (Roman). Foto: Larissa Souza (2014).

Figura 10 – - A atriz Tita Mélo em *Cinema Pelado*. Foto: Thales Lima, julho/2017.

Figura 11 – Em cena no extrato de *Angel-A* durante *Cinema Pelado*, com Jerônimo Camargo. Foto de Thales Lima, julho/2017.

Figura 12 – Em cena no extrato de *Festa de Família* durante *Cinema Pelado*. Foto: Thales Lima, julho/2017.

Figura 13 – Em cena com Thamiris Lima, no extrato de *A Professora de Piano*, durante *Cinema Pelado*. Foto: Isabella de Andrade, julho/2017.

Figura 14 - Em cena com Margot Davret, no extrato de *Donnie Darko*, durante *Cinema Pelado*. Foto: Isabella de Andrade, julho/2017.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. I Ato – Luz! O Ator Realizador	14
1.1. <i>Quem Tem Medo de Virginia Woolf?</i>	14
1.2. <i>Martha</i>	19
2. II Ato – Câmera! O Ator Espectador	24
2.1. Grupos	24
2.1.1 Primeiro Grupo	27
2.1.2 Segundo Grupo	29
2.1.3 Terceiro Grupo.....	32
3. III Ato – Ação! O Ator em Experimento	34
3.1. <i>O Bebê de Rosemary</i>	35
3.2. <i>Cinema Pelado</i>	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

A arte imita a vida, abrindo brecha para que o oposto também ocorra. Na medida em que isso se desenrola, ambas se encontram, e nada mais justo do que se basear em dois pilares da linguagem artística para atribuir à vida e à arte, a essência de sonho – aparecem então, Teatro e Cinema. Para Calderón de La Barca, “a vida é sonho”. Para mim, o sonho é a “fagulha” da arte. Já o cinema seria a arte do encanto, enquanto o teatro, a do encontro. Por mais que soe demasiadamente etéreo divagar dessa forma sobre tais conceitos, são eles expostos dessa maneira que se aproximam da real dinâmica desta pesquisa, uma vez que ela surge assumidamente do pessoal e pulsante desejo de analisar, adaptar, transpor, criar, esperar e referenciar sensível e tecnicamente a forma com que essas duas linguagens se relacionam. Dessa forma, será apresentado, sobretudo, o universo cinematográfico dentro de um contexto teatral, vide que a prática associada a esse trabalho foi desenvolvida majoritariamente dentro de meus cinco anos como aluno do curso de bacharelado em Interpretação Teatral (2012-2017), no Departamento de Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília (UnB).

Claramente, sob um olhar atento e sem muito esforço, o Cinema e o Teatro elencam uma série de concomitâncias em seus espaços de representação. As diferenças não soam como suficientes para derrubarem a característica contaminação que ambas as linguagens efetuam entre si. Dessa forma, uma vez que presentes invariavelmente no território artístico, têm a possibilidade de desenvolverem produtos que, dotados ou não de cargas híbridas, proporcionam um gigante repertório teatral-cinematográfico ao nosso dispor.

Mas não foi sempre assim. Através de breve análise histórica, sabe-se que o Teatro se desenvolveu e se transformou rapidamente com as importantes inovações inerentes à extensa urbanização e revolução tecnológica, evidenciadas, sobretudo, no decorrer do século XX. Assim, a cena teatral pôde cada vez mais encontrar novidades nas possibilidades de criação, encaminhando-se progressivamente a um percurso que não necessariamente buscasse a normatividade encontrada no “emprego dos recursos teatrais a serviço do drama” (LEHMANN, 2007, p.81).

Aliado a esse processo de crise e ruptura do teatro com o textocentrismo, bem como a possibilidade de se lançar ao campo de novas parcerias, surgiu, desenvolve-se e transformou-se a então revolucionária linguagem cinematográfica. De início, de acordo com a diretora Gabriela Lírio Monteiro, o cinema “surge do bojo do teatro, alicerçado a movimentos livres antes de ser institucionalizado” e foi tido como uma arte rival, tendo em vista a “polêmica frase

de Éric Rohmer no final dos anos 70: ‘o teatro é menos perigoso para o cinema, do que o cinema para ele mesmo’ (2011, p.25). Tais comparações elevaram por muito tempo às linguagens ao patamar de rivais. O teatro foi relegado, taxado como “limitado” perante o *status* industrial e o alcance do cinema (MONTEIRO, 2011, p.25). Tal negação de uma em prol da afirmação da outra, não encontrou nos anos que sucederam a oportunidade de se consolidar como um ideal na conceituação do território teatral-cinematográfico.

Depois de mais de um século de embate, hoje em dia é comum, por exemplo, observar uma ostensiva presença do audiovisual – principalmente em projeções – nas produções teatrais contemporâneas e pós-dramáticas. Tal registro simboliza apenas uma parcela da forma como as linguagens interagem. Assim, ambas diluíram suas diferenças de forma plural e fragmentária: peças sobre cinema, filmes sobre teatro e todos os outros diversos subgrupos alimentados por essa união.

Este trabalho é resultado de uma alquímica reflexão pessoal acerca da minha relação com o Cinema sendo um aluno do Teatro, embasada em uma prática acadêmica que esteve essencialmente ligada a processos que oportunizaram esse elo de linguagens únicas, mas ainda assim, indissolúveis. O diálogo se dá, sobretudo, com filmes e autores do campo cênico-cinematográfico (a exemplo de Sally Potter, Jacqueline Nacache, Roberta K. Matsumoto, Gabriela Lírio Monteiro e Andrei Tarkovski).

Dessa forma, ele está dividido em três capítulos que, associados à minha trajetória acadêmica, brincam com a estrutura narrativa de dramaturgias e com os dizeres clássicos de um diretor de cinema antes de rodar uma cena, já que estão respectivamente nomeados como “I Ato – Luz!”, “II Ato – Câmera!” e “III Ato – Ação!”. A respeito dos dois primeiros, se faz necessário pontuar o contato com a perspectiva científica, uma vez que ambos advieram desse contexto.

Para além de experiências teatrais-cinematográficas em sala de aula - ligadas a ementas de disciplinas de montagem e que serão relatadas e analisadas mais a frente - tal perspectiva engendrou em pesquisas exclusivamente voltadas ao elo do Teatro e Cinema. Propiciadas pelos anos (2013-2016) como bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) de projetos de iniciação científica (PIBIC), as pesquisas também foram conduzidas pela orientação de Roberta Kumasaka Matsumoto.

Dessa forma, o primeiro capítulo está vinculado a uma reflexão que funciona como ponto de partida no pensamento poético da união das supracitadas linguagens. Nele, apresento a análise do processo de produção de um curta-metragem realizado por mim, e que dialoga diretamente com o universo teatral-cinematográfico – baseado no filme *Quem Tem Medo de*

Virginia Woolf? (Mike Nichols, 1966) e a peça homônima (Edward Albee, 1962) que lhe deu origem.

No capítulo seguinte, lanço meu olhar como espectador de cinema, dando foco em seu interesse pelo teatro, examinando essa dinâmica através de três grupos: “filmes baseados em peças”, “filmes que falam sobre teatro” e “filmes que possuem a *mise-en-scène*¹ teatral”. Por fim, no capítulo que fecha o trabalho - sinalizado pelo derradeiro Ato III -, coloco-me justamente no papel de um ator de teatro. Dessa forma, serão analisados processos de construção de espetáculos teatrais que, com bases em pilares do cinema, foram realizados dentro do contexto universitário – são eles *O Bebê de Rosemary* (I/2014) (baseado no filme de Roman Polanski, de 1968) e *Cinema Pelado* (I/2017) (baseado em esquetes de diferentes filmes), ambos dirigidos por Felícia Johansson.

Tal comprometimento com esse elo entre as linguagens é o que permeia a pesquisa. Assim, percebendo que são poucos os artigos que salientam essa ligação, torna-se uma oportunidade participar de reflexões e projetos artísticos que atentem justamente a ela.

¹ Termo em francês referente a tudo aquilo que está posto em cena – atores, iluminação, cenário, figurino, etc.)



Figura 1

I Ato – Luz!

O Ator Realizador

Renomeada poeticamente como *I Ato – Luz!*, a primeira pesquisa revisitada² será apresentada nesse capítulo como um olhar sensível sobre a reflexão da união das linguagens supracitadas. Para tal, foi escolhida a obra dramática *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (1962), do dramaturgo Edward Albee, bem como sua adaptação para o cinema em 1966, dirigida por Mike Nichols.

Tendo como base esses dois materiais - o texto teatral e o filme baseado nele -, o processo foi abarcado pela seleção e estudo de material teórico e, sobretudo, por exercícios audiovisuais e de compreensão das etapas do fazer cinematográfico – da pré a pós-produção. Tal preparo propiciou a criação de um material fílmico, dando um enfoque para o âmbito mais empírico e poético ao olhar analítico da transposição teatro-cinema.

1.1 – Quem Tem Medo de Virginia Woolf?

Logo em sua estreia (1962) no circuito *off-Broadway*³, o texto *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* foi considerado um clássico. Seu grandiloquente sucesso o elevou a um patamar que permite que hoje seja reconhecido como uma das mais importantes obras dramáticas do teatro ocidental contemporâneo.

Edward Albee passou então a ser considerado parte do seleto e expressivo grupo de grandes autores e teatrólogos contemporâneos, tendo adquirido, dentre alguns fracassos, enorme prestígio de público e crítica. Até os dias de hoje, suas peças continuam sendo montadas nas mais diversas partes do mundo. O filme, que veio quatro anos mais tarde, não ficou por menos, sendo igualmente considerado um grande sucesso. Celebrado também dentro da história do cinema, ele atingiu um inigualável renome clássico, conseguindo eternizar também nas telas o drama de Albee.

² **As Relações do Cinema e do Teatro – Uma Análise teatral-cinematográfica de *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?***” desenvolvida no âmbito do PIBIC 2013-2014 sob a orientação de Roberta K. Matsumoto. Tal pesquisa foi indicada para o Prêmio Destaque de Iniciação Científica, representando a área de Ciências Humanas e Sociais, Letras e Artes da UnB. Um de seus resultados pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=NUKLuJKAFF8>.

Além da direção de Mike Nichols³ – aqui em seu primeiro trabalho no cinema -, o filme deve seu impacto, sobretudo ao roteiro que manteve em sua maior parte diálogos do texto original. Esse é um aspecto importantíssimo no que diz respeito à análise dos dois materiais, o teatral e o fílmico, e não num âmbito de comparação, mas de melhor percepção do modo como as linguagens se afetam, se compõem e se desenvolvem.

Outro aspecto igualmente importante no estudo do elo teatro-cinema é o fato de o filme se desenvolver sob pilares cinematográficos que resguardam aspectos teatrais de forma explícita. Direção, roteiro, fotografia, atuações, direção de arte... As partes essenciais à construção de um filme, aqui evocam e estão à disposição de uma composição teatral, associada à decupagem clássica cinematográfica⁴.

A verossimilhança não se atém a uma exploração óbvia, que faça uma síntese da realidade, mas perpassa vias de desconstrução, como na cena em que se dá um *close-up* no rosto de Elizabeth Taylor de modo a deformá-lo – o que representa um artifício técnico na construção dramática, ao passo que “ultrapassa os limites óbvios da representação realista” (ANDREW, 1976, p.91).

³ Renomado diretor alemão de cinema e teatro, falecido em 2014. Tendo ido para os Estados Unidos com a família devido à Segunda Guerra Mundial, foi responsável por filmes como *A Primeira Noite de Um Homem* (1967), *Silkwood* (1983), *Uma Secretária do Futuro* (1988), *Angels in America* (2003) e *Closer – Perto Demais* (2004).

⁴ Segundo o "Dicionário teórico e crítico de cinema" de Jacques Aumont e Michel Marie, o termo decupagem começou a ser usado em cinema na década de 1910, com a padronização da realização dos filmes, e designava a princípio um instrumento de trabalho, o "roteiro decupado" ou "roteiro técnico", último estágio do planejamento do filme, em que todas as indicações técnicas - posição e movimento de câmara, lente a ser utilizada, personagens e partes do cenário que estão em quadro, etc. - eram colocadas no papel para organizar e facilitar o trabalho da equipe. (2003, P.71)

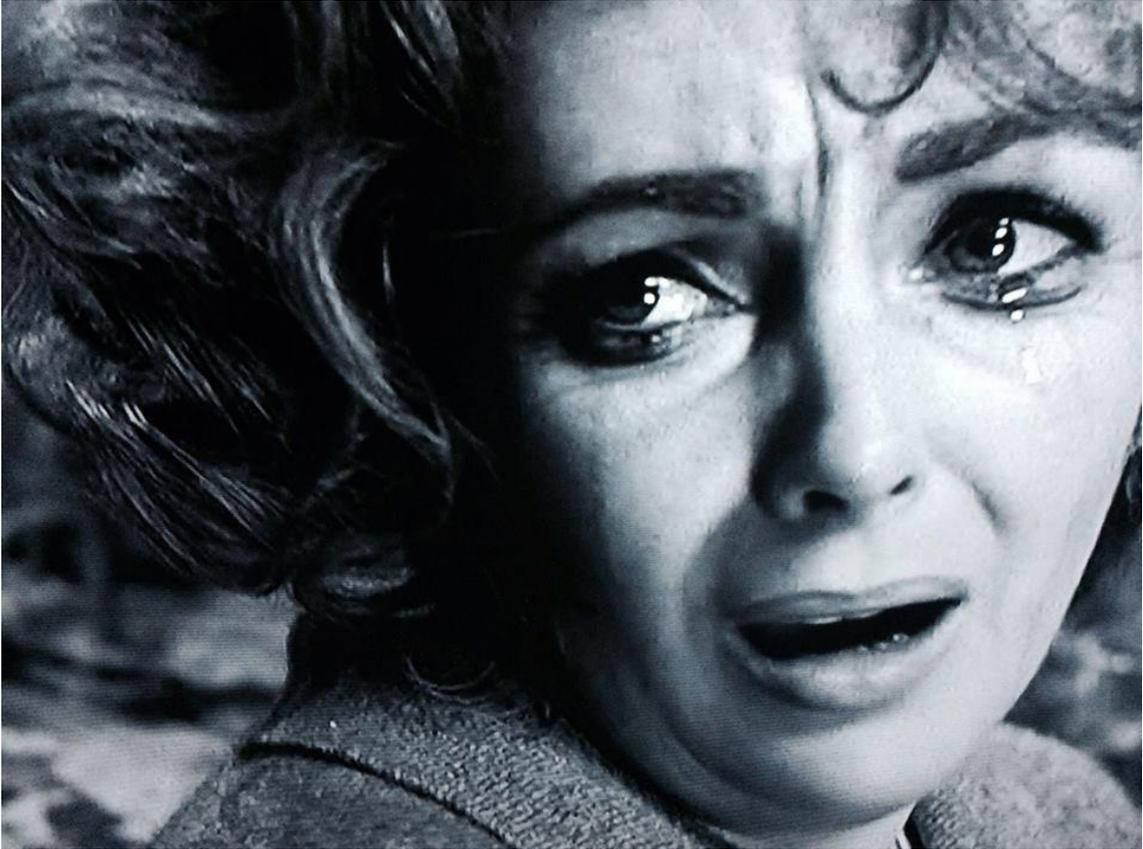


Figura 2

Por mais óbvio que seja pensar nos rastros e evidências teatrais presentes na estrutura do filme – afinal, trata-se de um roteiro adaptado de um texto dramático -, é necessário refletir sobre o que o fez funcionar tanto dentro desse contexto. Mike Nichols, apesar de jovem, já estampava com relativo sucesso as publicações de teatro durante parte dos anos 50 e 60 em todo território norte-americano. Sendo um reconhecido diretor de teatro, levar a obra de Albee às telas foi um grande desafio, mas que o fez adentrar a carreira cinematográfica. Para a elaboração do roteiro, como já foi dito, houve uma apuração para que se criasse o caráter cinematográfico mantendo os aspectos teatrais.

O filme tem como cenário quase que um único espaço – no caso, uma sala de estar -, com apenas quatro personagens em situação de densidade cotidiana. Dessa forma, pode-se atribuir boa parte de sua potência aos diálogos, sempre incisivos e sendo, nesse caso, necessárias ao ritmo teatral do filme. Ritmo, para Andrei Tarkovski, é “o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica, que esculpe o tempo no interior do fotorama” (1990, p.134). Diferente da peça, onde tudo ocorre em um único lugar, no filme existem pequenas fugas para lugares como um jardim, um carro e o interior de um bar, cenas curtíssimas e pontuais que não comprometem a sensação claustrofóbica incitada pela dramaturgia, e transposta pelo roteiro.

Claramente, diálogos bem construídos nas mãos de atores competentes, elevam a outro patamar o contexto de teatralidade no cinema. Segundo Jacqueline Nacache, Elizabeth Taylor era uma instintiva atriz que tento passado por Lee Strasberg ⁵ e seu Método, chocou os mais despreparados ao aparecer vil e totalmente desprovida de vaidade – a atriz teve que ganhar 13 quilos para o filme - na pele de Martha, a protagonista da trama. Sobre Strasberg, ela diz:

Strasberg pede antes de tudo que o ator ‘torne-se o que é’. Com essa intenção, ele passa para o primeiro plano, mais do que nunca, os exercícios ligados à memória afetiva, que permitem ao ator extrair de si mesmo emoções antigas. A maioria dos exercícios, quer inovem ou retomem as propostas de Stanislavski, assentam mais na introspecção do que no treino físico da voz e do corpo. [...] O objetivo procurado não pretende ser sistema de representação, mas ‘reflexão para os momentos de dificuldade’, podendo oferecer ao ator, a oportunidade de efetuar uma verdadeira experiência em palco – mas a experiência, ‘emana no fim das contas do seu talento e de sua natureza humana, e não da sua técnica em si’ (NACHACHE, 2012, p.108)

Para os que estavam acostumados a vê-la representando heroínas moldadas sob o sintomático padrão de beleza e comportamento *hollywoodianos*, sua entrega ao papel foi antes de tudo percebida na fisicalidade. Os tabloides sensacionalistas da época chegaram a atribuir a veracidade de sua personagem ao casamento conflituoso que ela tinha com Richard Burton, seu esposo não apenas no filme, mas até então também na vida real ⁶.

O casal de coadjuvantes, vividos por George Segal e Sandy Dennis, também se mostra no tom teatral dado às suas personagens, e consegue atingir um patamar igualmente verossímil no que diz respeito suas performances para o cinema. O fato do filme ter sido um dos poucos a ter indicações ao Oscar ⁷ em todas as categorias de atuação - ator, atriz, ator coadjuvante e atriz coadjuvante - talvez possa demonstrar o equilíbrio alcançado pelos quatro atores e pelo diretor.

O mais interessante de se notar dentro do universo que circunda as atuações, pelo menos no que concerne esta monografia, é justamente um registro menos natural e mais alinhado à interpretação teatral dentro de suas construções de personagens cinematográficos. Isso poderia ser o suficiente para fragilizar a verossimilhança de uma obra de cinema. Entretanto, o efeito é proporcionalmente o inverso, justamente porque a estética do filme é construída sobre uma intencionalidade no que diz respeito a uma sensação de vertigem, enclausuramento e

⁵ Também segundo Nacache, foi um teatrólogo Polonês radicado nos Estados Unidos que desenvolveu, juntamente do Actors Studio – fundado em 1947 pelo diretor Elia Kazan -, um Método de Atuação que, baseado no “sistema de Stanislavski”, influenciou a formação de grande parte dos atores norte-americanos a partir da década de 50 (2012, p.108).

⁶ Essas informações foram retiradas dos extras do DVD duplo do filme (2011, Warner Brothers).

⁷ Prêmio de cinema concedido anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos.

estranhamento. Isso acaba indo ao encontro ao que Jacqueline Nacache relembra dos estudos de Geórges Méliès, que aponta como um princípio do bom ator de cinema o “saber fazer-se compreender sem falar, e seu gesto, mesmo propositalmente exagerado [...], ter sempre a maior justeza” (2012, p. 16). O próprio Albee já estava determinado a transcender as personagens por ele consideradas maniqueístas e exauridas das tramas dos espetáculos do circuito Broadway. Assim, se propôs a trabalhar de modo diferente a densidade de suas personagens, transformando seus “problemas emocionais e sociais evidentes, em conflitos mais imateriais e complexos” (CIVITA apud ALBEE, 1977, p. VIII).

Em seu livro *Esculpir o Tempo*, Tarkovski sinaliza o que seria montagem através dos seguintes termos:

A montagem [...], nada mais é que a variante ideal de junção de tomadas, necessariamente contidas num material que foi colocado no rolo da película. Montar um filme corretamente, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesma, combinando-se segundo seu próprio padrão intrínseco. (TARKOVSKI, 1990, p.136)

A verossimilhança na construção do espaço diegético – cenário, figurino, iluminação, etc – funciona da mesma forma tanto para o filme quanto para a peça. O que realmente pontua a estrutura cinematográfica, são, além dos atores, as escolhas de montagem como o supracitado *close-up* em Taylor -, que transcendem a perspectiva do real e adensam o drama existencial da trama. Isso é importante para que um filme com aspectos fortemente teatrais funcione, ainda porque as tramas de Albee são voltadas mais para análises metafísicas que tão somente sociais e psicológicas do ser humano.

A direção de arte é facilmente associada às encenações comuns a peça, já que ambas estão dentro de uma proposta realista da espacialidade. *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, já passou por diferentes estilos de processo criativo, dando margem para uma série de propostas diferentes e inovadoras no que se refere a sua encenação. Ainda assim, por mais que já tenha sido montada em estilos bastante diversos, as rubricas do texto, indicam os limites de uma espacialidade específica: os cômodos de uma casa. Da mesma forma, diretor de arte e encenadores acabam por se aproximar no que diz respeito a execução de seus trabalhos, sobretudo pelo fato das cenas internas do filme terem sido realizadas em estúdio.

A fotografia, a decupagem e a edição são os elementos que finalmente nos pontua o território cinematográfico em que a obra se encontra adaptada, e nos fazem distanciar de parte

da teatralidade presente. O filme tem vários planos-sequência, bem como o uso demasiado da câmera em *close*, que, agregados à fotografia em preto-e-branco e aos abruptos cortes da edição, criam um ambiente que vai da tensão à clausura.

A trama se desencadeia no espaço de uma noite, mais precisamente em uma madrugada. Martha e George formam um casal de meia-idade, que tem sua relação inserida em um limiar entre o amor e o nefasto. Após voltarem de uma festa promovida pelo pai de Martha, eles recebem em casa um casal mais jovem, Nick e Honey, que também estava na mesma festa. Assim o encontro se inicia, e aos poucos, com a embriaguez tomando conta dos quatro, dissemina-se entre eles um jogo escabroso de verdades, que os farão revelar segredos, confessar desejos e desenterrar o passado, levando a uma caótica dinâmica.

1.2 – *Martha*

Minha análise de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* teve dois momentos proporcionais e distintos, ainda que complementares. O primeiro se deu na seleção de material bibliográfico, que além da dramaturgia de Edward Albee, contou com textos acadêmicos, teóricos e técnicos, que trabalham não só a relação teatro-cinema - e poucos são os que tratam sobre essa relação – mas também os que falam sobre a especificidade de cada linguagem. Nessa etapa houve ainda um levantamento filmográfico de obras que pudessem se tornar material de análise e, também, referências para a etapa prática do projeto.

O segundo momento foi exatamente voltado para o exercício prático. Assim, pude adentrar o Laboratório Imagens e(m) Cena ⁸, que me proporcionou contato e aprendizado em produção audiovisual – desde o manejo de câmeras, até o processo de edição. O laboratório também serviu como espaço de reuniões semanais, mediadas pela orientadora, que foram essenciais para a criação e consistência do produto fílmico resultante do processo.

Bem no início, o foco da pesquisa seria o estudo das diferenças do estilo realista no teatro e no cinema. Com o andar da pesquisa, percebemos a quão ampla, difusa e complexa seria essa temática e, dessa forma, nos empenhamos em fazer um recorte a partir da triagem de alguns filmes que compunham o território da linguagem cinematográfica se relacionando com a teatral. Dentre eles estavam os filmes de Peter Brook – teatrólogo britânico, também diretor de cinema

⁸ Laboratório vinculado ao Departamento de Artes Cênicas, ao Programa de Pós-Graduação em Arte e ao curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Coordenado pelas professoras Roberta Kumasaka Matsumoto e Luciana Hartmann, nele são desenvolvidas pesquisas, com estudantes de graduação e pós-graduação, sobre os possíveis diálogos entre o audiovisual e as artes cênicas.

e de teatro -, a exemplo de *Marat/Sade* (1967), que além de ser baseado na peça teatral homônima de Peter Weiss, apresenta uma reflexão sobre a metalinguagem do teatro dentro do teatro sobre o olhar do cinema. Além dele, tivemos interesse em obras como *Dogville* (2003), de Lars Von Trier, e *Noite de Estreia* (1977), de John Cassavetes, que trabalham e apresentam diferentes maneiras a valiosa relação que a sétima arte possui com o universo teatral.

A partir dessa pequena triagem, e, devo confessar, de um enorme interesse na filmografia de Mike Nichols, surgiu a oportunidade de fazer o estudo da transposição teatral para o cinema tomando com inspiração *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, o que foi extremamente oportuno para o desenvolvimento da pesquisa tendo em vista os motivos já explicitados. Após uma série de análises, busca e esclarecimento do rumo que estávamos seguindo, partimos para o início da etapa prática da pesquisa voltada para a produção e apropriação dos elementos fílmicos e/ou audiovisuais. Para tal, o Laboratório Imagens e(m) Cena se mostrou essencial para a construção da conduta tomada até o fim da pesquisa.

Em um primeiro momento, foram ministradas oficinas de edição que nos permitiram colecionar variados aprendizados voltados para o “fazer” cinematográfico. Nelas, nós tivemos que captar nosso próprio material bruto para ser montado, o que trouxe uma proximidade com a câmera. Um dos exercícios, por exemplo, consistia na captação livre de imagens por um período de trinta minutos, para que logo em seguida editássemos em uma hora. O resultado foi um pequeno ensaio fílmico (1m08s) intitulado *Bye Bye, Amor*, que mostra as divagações de um rapaz ao olhar apaixonadamente para as pessoas que caminham pelo Departamento de Artes Cênicas.

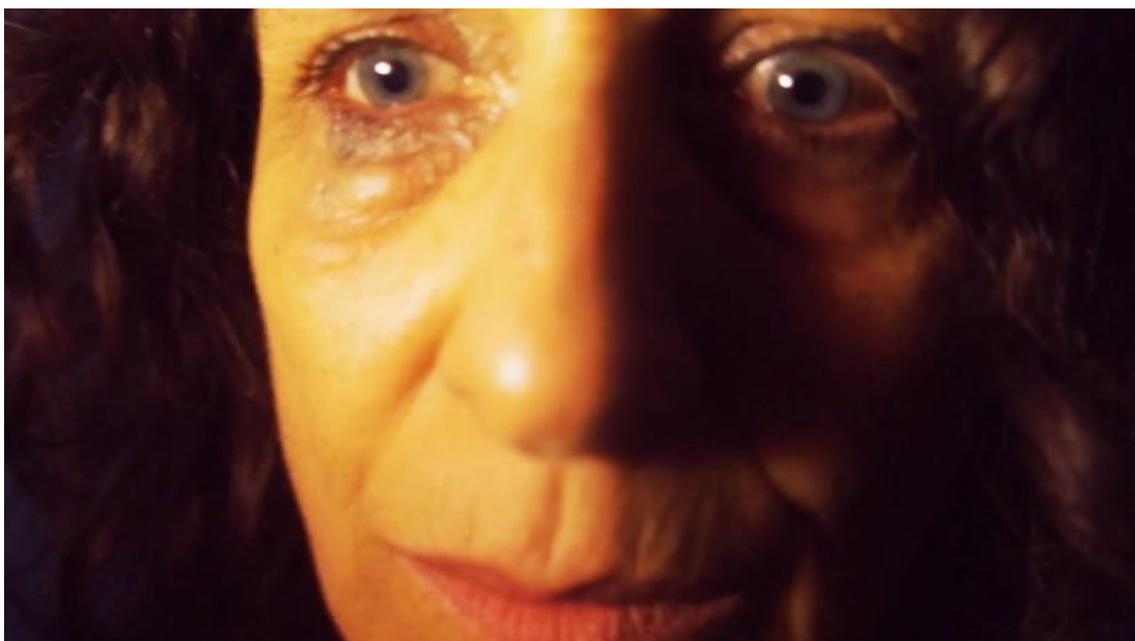
Seguindo o fluxo de nossa busca, passamos a ter encontros semanais que consistiam na análise de materiais fílmicos, discussões conceituais e levantamento de ideias para exercícios de filmagem. A presença da atriz e professora Ana Cristina (Bidô) Galvão⁹, trouxe uma troca de experiências e visões, que possibilitaram a criação de um roteiro cinematográfico voltado para a metalinguagem entre teatro e cinema sob a perspectiva de uma atriz.

Os materiais sobre os quais discutimos, eram em sua maioria nossos exercícios com a câmera. Ir a fundo nesse modo de relacionar duas artes tão distintas e complementares, propiciou uma perseguição do como ter uma estética autoral enquanto realizador audiovisual. Assim, os experimentos se deram e *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* esteve sempre presente como o grande foco e mote para a realização de novos experimentos.

⁹ Professora do Departamento de Artes Cênica (UnB) e doutoranda, sob a orientação de Roberta Kumasaka Matsumoto, do Programa de Pós-Graduação em Arte (UnB).

A partir desse acúmulo de discussões e materiais, foi escrito e filmado o roteiro de um curta-metragem intitulado *Martha*¹⁰, que brinca e analisa poeticamente as relações existentes entre teatro e cinema sob o ponto de vista de uma personagem-atriz. Nesse sentido, decidimos que a última cena de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* seria a mais propícia para se desenvolver o exercício cênico-cinematográfico. Nela, só há Martha e George, sem a sintomática gritaria que os acompanha durante os atos anteriores. Um silêncio que funciona como para toda a situação dramática previamente estabelecida, sustentada pelo excesso de agressividade por parte das personagens, bem como pelo fluxo intenso de informações apresentadas. Ali, diante daquele derradeiro momento, o casal estabelece uma espécie de trégua, onde tudo o que resta, depois de terem vivenciado uma noite de ódio mútuo e revelações – aliás, o ato terceiro e final em que está contida essa cena é chamado de O Exorcismo -, é o sono enquanto observam o alvorecer.

Para o exercício ocorrer, além de Bidô Galvão, pudemos contar com a participação do ator brasileiro Chico Sant’Anna. Aos dois foi solicitado o estudo da cena, que acabou ficando fora do último corte do curta *Martha*. Assim, pudemos realizar três etapas do exercício. Houve um primeiro momento em que eles se vestiam e se concentravam, o que achamos interessante deixar registrado para uma percepção sensível de como a preparação para a entrada em cena ocorre em níveis pessoais. Já vestidos – com roupas que evocassem as personagens - e alguns elementos cênicos - copos de *whisky*, cinzeiros, maços de cigarros –eles começaram a improvisar a cena.



¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUKLuJKAFF8>

Figura 3

As etapas consistiam em modos diferentes de captação da mesma cena. Primeiramente, gravamos sem direcionar os atores, apenas acompanhamos com a câmera as improvisações a partir do que ambos haviam preparado em encontro prévio. Em seguida, tendo como base o que eles já tinham construído, passamos a direcioná-los de modo a encaixá-los em diferentes posições e algumas vezes repetindo, para que a captação daquele momento pudesse ser transposta para uma logística de um plano de filmagem. Na terceira e última etapa, houve a possibilidade de desconstruir tudo e recriar aquela situação sob uma perspectiva nova dentro do contexto fílmico. Assim, saímos do ambiente da sala de ensaio, evidenciada pelos espelhos ao redor, e fomos para um jardim, onde colocamos em cena uma Martha desolada no gramado, enlouquecida, dando suas falas em meio a gargalhadas. Já George, perplexo e pensativo, seguia seu texto em pé sobre um banco, embaçado pela fumaça do cigarro em suas mãos.

Esse foi um exercício complexo, que nos permitiu ir muito além de uma metódica análise da perspectiva teatral por trás das câmeras. Foi importante para entender o como os movimentos de câmera atribuem significados, evocam sentimentos e constroem a narrativa. Isso só deixou mais evidente, o quanto o conhecimento teatral de Mike Nichols o influenciou ao adaptar *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. Depois desse momento, fomos rodar o restante das cenas da personagem-título. A realização de um filme, além de permitir dividir aprendizados com uma atriz experiente – no caso, a própria Bidô Galvão -, possibilitou experimentar todas as etapas de sua construção - pré-produção, gravação e pós-produção, bem como as dificuldades de todas elas – e compreender ainda mais as especificidades de cada linguagem teatral e cinematográfica.

A história narra o processo de uma atriz a procura da personagem Martha. A metalinguagem se inicia com o fato de Bidô, atriz de cinema e teatro, interpretar para a linguagem cinematográfica, uma atriz em um processo teatral. A partir disso, optei por uma montagem que evidenciasse essa discussão, intercalando as imagens captadas com trechos de Elizabeth Taylor no filme. Dessa forma, o foco não foi a construção de uma narrativa num espaço e tempo nítidos, mas no seguimento em um viés poético, dando intensidade para o caráter emocional dessa artista que busca em si uma personagem na medida em que divaga sobre quem é essa personagem que está a construir e que já foi imortalizada pelo cinema. Escolhi por não nomeá-la, deixando-a representada apenas pelo título do filme – emblematicamente, uma entidade, personagem eternizada pela sua história no teatro e no cinema: Martha. Assim, a montagem se utiliza de cortes que nem sempre seguem uma lógica, já que a proposta busca um tom etéreo, taciturno e poético, para deixar evidente o processo de

entrega da atriz para uma personagem tão neurótica. A locação, inclusive, foi a casa da própria Bidô, possibilitando ainda mais a imersão em sua personalidade, gerando também certo caráter documental para a obra ficcional. Claro que, essas escolhas foram tomadas para dar forma a um espaço crível de reflexão sobre as relações entre o teatro e o cinema, e não necessariamente para explorar um método de construção de personagem. Além de imagens e sonoridades de algumas obras cinematográficas, o curta foi composto também por cenas/imagens/sonoridades originais do filme de Mike Nichols.

A transposição do teatro para o cinema é, na verdade, um enorme desafio, tanto que o que mais dificultou o processo inicialmente foi a ausência de um foco e de linearidade no desenvolvimento da pesquisa, tendo em vista a pluralidade existente nessa relação. A escolha de ter o filme e o texto dramático como bases, foi justamente o que facilitou e direcionou a pesquisa, levando a questões sobre atuação, procedimentos criativos tanto teatrais, como cinematográficos. As análises de outros materiais fílmicos trouxeram uma abertura para a concepção de materiais próprios, bem como processos de atribuição de significados para eles.

Esse é um exercício que comporta todas as etapas da pesquisa articulando as diferentes reflexões e movimentos pelos quais passamos ao longo daquele ano sobre teatro, cinema e os possíveis diálogos entre essas duas formas de expressão. Ele trouxe a percepção das várias representações e visões que a relação cênico-cinematográfica pode ter, indo além das discussões sobre os limites das linguagens e os espaços específicos de representação que ocupam o teatro e o cinema.

II Ato – Câmera!

O Ator Espectador

Após a construção de um ensaio fílmico calcado na relação teatral-cinematográfica, o procedimento seguinte na continuidade da pesquisa como bolsista de Iniciação Científica foi o de buscar a teatralidade evidenciada pelo cinema. Sendo assim, um segundo ato voltado para o olhar da “Câmera!”.

Os respaldos técnicos e teóricos adquiridos durante a construção de *Martha*, facilitaram o andamento dos estudos agora apresentado. Com isso, fomos levados a um grande número de obras cinematográficas que se associam ao universo teatral através dos mais diversos ângulos. De Shakespeare a Plínio Marcos. Dos musicais com um grandiloquente aspecto teatral ao visual minimalista de *Dogville* (2003, de Lars Von Trier), sob o olhar do Dogma 95. Dos bastidores do mundo teatral em *A Malvada* (1950, Joseph L. Mankiewicz), ao eufórico confronto de um ator com o seu ego em *Birdman* (2015, de Alejandro González Iñárritu). Foram cento e setenta obras elencadas, o que gerou não só um acervo de pesquisa, como a percepção da falta de necessidade de se impor limites e territórios para o teatral e o cinematográfico.

O primeiro dos grupos tem sua especificidade calcada em filmes cujas histórias são adaptadas de textos dramáticos, sejam eles modernos ou clássicos, estrangeiros ou nacionais. O segundo deles agrega filmes em que o cerne da história se desenrola numa situação que revele os segredos e bastidores de uma peça, as relações e tensões vivenciadas por todos os agentes que vivem no meio teatral. Já o terceiro se concentra numa perspectiva mais pessoal de análise, onde os filmes do grupo têm o elo com a arte cênica através da construção de sua *mise-en-scène*, onde a representação da realidade assume um tom pouco naturalista e constrói suas metáforas a partir de elementos teatrais. Para tal classificação, nos baseamos em René Prédal (apud MATSUMOTO, 2013, p. 31).

2.1. - Grupos

A pesquisa se construiu principalmente no levantamento de material filmográfico. Seguindo um estudo reflexivo de como as duas linguagens – teatro e cinema – se contaminam, foram escolhidas obras que se encaixassem nos três supracitados eixos de análise. O primeiro grupo forma a gama mais tradicional do campo da exploração da linguagem teatral por parte do cinema. O segundo cria um território um pouco mais específico de exploração, mas ainda

assim visivelmente presente em parte razoável de filmes que se desdobram sobre o teatro. O terceiro exige um olhar mais atento em sua delimitação, sendo, portanto, o grupo mais peculiar dos três - com menos representantes.

Após a escolha de várias obras, foram selecionadas algumas que pudessem representar em grupos de cinco os diferentes parâmetros. Assim, o estudo se encaminhou de modo a abarcar não só o eixo geral que cada conjunto apresentou, como esmiuçar os diferentes subtópicos gerados pela análise técnica e artística da teatralidade nos filmes. Vale pontuar que a pesquisa se desdobrou no campo da ficção, não analisando nenhum filme do gênero documentário.

O caráter tradicional vinculado ao primeiro grupo permitiu que, logo de primeira, muitas obras fossem encontradas. Só com as adaptações cinematográficas de obras de Shakespeare, tínhamos um significativo repertório. Woody Allen, por exemplo, nunca deixou de esconder seu fascínio pelo universo teatral, tendo dirigido, inclusive, filmes com representações importantes nos dois primeiros grupos, vide *Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão* (1982), adaptado da quase homônima obra do próprio Shakespeare, *Tiros da Broadway* (1994), que evoca o universo dos bastidores de um espetáculo da Broadway em meio a misteriosos assassinatos, *Poderosa Afrodite* (1995), que brinca com o aspecto ritualístico do antigo Teatro Grego, e *Blue Jasmine* (2013), onde a personagem-título é na verdade “uma espécie de Blanche Dubois” (protagonista da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, escrita em 1947 por Tennessee Williams) contemporânea (LAX, 2007, p.481).

Não bastasse Allen, uma série de outros realizadores encontrou nos textos dramáticos, motes para a construção de obras-primas do cinema. Peter Brook é um exemplo notório dessa dedicação, tendo em vista suas inúmeras investidas teatrais em filmes e sua trajetória como também diretor de teatro. Dessa forma, o primeiro grupo pôde se dividir em parâmetros clássicos e contemporâneos. Por clássico tomamos filmes baseados em peças escritas antes do século XX, validando por tanto obras como *Medeia* (1988), de Lars Von Trier e baseada na peça do grego Eurípedes (480 A.C. – 406 D.C.), *Tartufo* (1984), de Gérard Depardieu e baseada na peça do francês Molière (1622 – 1673).

Seguindo os exemplos, o parâmetro contemporâneo engloba as obras que, por consequência, vieram a se basear em peças escritas desde o início do século passado até o presente momento, indo, portanto, desde filmes baseados em obras de Tennessee Williams (1911 - 1983) e Edward Albee (1928 - 2016) – principalmente com *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* - até Tracy Letts (1962) – que roteirizou para o cinema suas próprias peças, gerando filmes como *Possuídos* (2006) e *Killer Joe* (2011), ambos dirigidos por William

Friedkin, e *Álbum de Família* (2013), de John Wells -, e Yasmina Reza (1952) e o seu *Deus da Carnificina*, escrito em 2008 e adaptado para as telas por Roman Polanski em 2011.

Evidentemente, não para por aí o aspecto contemporâneo do grupo. Obras brasileiras como as homonimamente baseadas em textos de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos são imprescindíveis, tendo em vista filmes como *Vestido de Noiva* (2006) de Joffre Rodrigues e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (2002), de José Joffily. Há também um considerável número de filmes originados a partir de grandes musicais, vide *Minha Bela Dama* (*My Fair Lady*, 1964), de George Kukor, e *Amor, Sublime Amor* (*West Side Story*, 1961), de Robert Wise e Jerome Robbins.

No segundo grupo, continua-se demonstrando a importância dada ao teatro por parte do cinema, dessa vez sob o viés da observação do meio teatral. Em *Shakespeare Apaixonado* (1998), de John Madden, não vemos apenas uma representação de *Romeu e Julieta*, mas toda a trajetória do jovem dramaturgo William no processo de criação do tal espetáculo, bem como suas inspirações, dramas pessoais, romances e o contexto social da época e lugar que vivia - mostra o processo por traz do reconhecido resultado.

Não nos faltam também filmes que mergulham no universo do processo do ator, seja ele processo criativo ou processo emocional, traçando metáforas a respeito da jornada do ator. Nesse contexto, temos *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, que faz uma análise surrealista do encontro de almas de duas mulheres – Bibi Andersson e Liv Ullmann, sendo que uma delas é uma atriz que se encontra em estado de recuperação de um colapso que sofreu ao entrar em cena, e *A Malvada* (*All About Eve*, no original), com Bette Davis, onde acompanhamos uma teia de segredos e mentiras formada a partir da busca desenfreada de uma mulher, Eve, pela fama e sucesso como atriz.

O terceiro grupo é o que encontra mais limites e menor representação, visto que engloba filmes construídos sob uma perspectiva diferenciada do trabalho de direção de arte no cinema, utilizando-se, por tanto, de uma fórmula mais teatral para a construção de sua espacialidade, o que já foi incorporado nos filmes, sobretudo nos do gênero musical – vide *Nine* (2009), de Rob Marshall, onde todos os números musicais ocorrem dentro do mesmo estúdio. A representatividade, contudo, não se limita ao gênero, podendo ir além em filmes como *Dogville*, reconhecido não só por sua história, mas pelo modo como ela é contada através de sua inovadora direção de arte, e *Moonrise Kingdom* (2012), de Wes Anderson, onde a fotografia centralizada e estática (são pouquíssimos os movimentos de câmera) e o jogo de cena encontram-se intimamente ligados à forma como os cenários de estúdio são construídos, gerando um efeito teatral em níveis de experiência cinematográfica.

A partir desse ponto, foi necessária a escolha de apenas quatorze obras para análise na percepção dos três eixos de imersão. Cada filme, a princípio, definiria de alguma forma um aspecto do eixo de cada grupo, então, houve o cuidado de selecionar obras diferentes entre si. Dessa forma, o primeiro grupo contém os filmes *Miss Julie* (2013), de Liv Ullmann e baseado na peça homônima de August Strindberg, *Um Clarão nas Trevas* (1967), de Terrence Young, baseado na também homônima peça de Frederick Knott, *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann e baseado na famosa obra de William Shakespeare, e os já citados *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Deus da Carnificina*.

Os componentes do segundo grupo são: *Birdman* (2014), *Acima das Nuvens* (2014), de Olivier Assayas, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, e *Shakespeare Apaixonado*. Já o terceiro está representado por *Dogville*, *Arca Russa* (2002), de Aleksandr Sokurov, *Querelle* (1982), de Rainer Werner Fassbinder e *Sweet Charity* (1969), de Bob Fosse.

2.1.1. - Primeiro Grupo – Adaptações Cinematográficas de Peças Teatrais



Figura 4

Cada filme do primeiro grupo simboliza a relação cinema-teatro sob as vias da adaptação de um modo diferente. *Romeu + Julieta*, filme estadunidense, traz uma versão contemporânea da consagrada obra de Shakespeare – escrita entre 1591 e 1595, representando então a parte chamada clássica nesse recorte (peças escritas antes do século XX). Claro que algumas versões de Romeu e Julieta já foram levadas às telas, mas essa, especificamente, traz a história em meio à modernidade, engendrando num experimento de adaptação deveras único para a relação teatral-cinematográfica. Protagonizado por Leonardo DiCaprio e Claire Danes, as espadas dão lugar a revólveres (ironicamente produzidos pela empresa “Sword”, que significa “espada” em inglês), e o drama das famílias rivais se passa em um contexto de dois impérios empresariais – Montéquio e Capuleto -, na fictícia cidade de Verona Beach.

Senhorita Julie é outro exemplo de adaptação de obras escritas antes do século XX. Também tem outras adaptações cinematográficas, mas essa, protagonizada por Jessica Chastain e Colin Farrell e uma coprodução da Noruega e Estados Unidos, conta com a sensibilidade da diretora Liv Ullmann – musa e ex-mulher de Ingmar Bergman - para dar à trama algo que dificilmente conseguimos ter no teatro: o plano detalhe. O filme é contado majoritariamente através de planos próximos ao rosto dos atores, sobretudo da personagem-título, permitindo que possamos nos identificar com ela através de como sua face se remodela a partir de cada diferente situação. No teatro, geralmente – claramente isso pode mudar de acordo com a proposta -, o distanciamento é maior. Dessa forma, a adaptação cinematográfica nos permite navegar pela história de modo efusivamente próximo.

Como representantes do teatro contemporâneo temos ainda *Um Clarão nas Trevas* - filme pouco conhecido protagonizado por Audrey Hepburn, baseado na peça de Frederick Knott, escrita em 1966 - , *Deus da Carnificina*, com o quarteto Kate Winslet, Jodie Foster, Christoph Waltz e John C. Reilly, e o brasileiro *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, com Débora Falabella e Roberto Bomtempo.

Tanto *Um Clarão nas Trevas* como *Deus da Carnificina* se aproximam no sentido de que acontecem em apenas uma única locação, coincidentemente um apartamento. Isso ressalta demasiadamente o aspecto teatral, tendo em vista que todas as ações ficam restritas a um único espaço. Assim, cada filme precisa se sustentar respectivamente nos silêncios e nos diálogos, tendo em vista que o primeiro se trata de um suspense atmosférico, onde uma mulher cega tem que lidar com um criminoso que invade sua casa, então ela passa a enfrentá-lo a partir do momento em que apaga todas as luzes da casa; e o segundo de dois casais que se enfrentam entre quatro paredes quando os filhos deles se envolvem em uma briga no parquinho. A grande diferença de ambos os filmes é a temporalidade, tendo em vista que enquanto o primeiro se

passa no decorrer de dias, o segundo, acontece durante uma tarde. A escolha de levar às telas histórias com poucas personagens e num único ambiente é no mínimo ousada, mas o fato de terem se utilizado de um texto teatral para fazerem os filmes é um respaldo importante para a criação de obras peculiares, ao mesmo tempo cinematográficas e teatrais em seu cerne.

No caso de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, a história que na peça se passava apenas num quarto de hospedaria durante diferentes noites, no filme é acompanhada de algumas cenas externas, o que não limita o aspecto teatral da obra, tendo em vista que ainda assim foca apenas nas duas personagens supracitadas no título. Transposta para Nova Iorque e colocando os protagonistas numa situação de imigrantes, o filme torna clara a multiplicidade de um gênero teatral e a fluidez com que ele pode ser adaptado para o cinema. A personagem de Débora Falabella, inclusive, é um homem no texto original.

2.1.2 - Segundo Grupo: Filmes Sobre os Bastidores Teatrais



Figura 5

Tomando como base as relações construídas no meio teatral, bem como os processos artísticos que conduzem essas relações, o segundo grupo se torna mais simbólico e saudoso ao

teatro do que uma forma de adaptar essa linguagem. Nesse caso temos filmes como *Birdman* e *Acima das Nuvens*, que tratam sobre a mesma temática, sob perspectivas diferentes.

O primeiro acompanha a jornada de um famoso ator (interpretado por Michael Keaton) de cinema que está prestes a estreiar um espetáculo na *Broadway* (em que ele também é o diretor) e expõe sua relação com o elenco, com a produção, sua filha, sua ex-mulher e especialmente com os críticos teatrais. Nesse sentido, ele passa a perceber de forma intensa o seu próprio ego – transfigurado na figura de Birdman, o personagem de cinema que o estigmatizou no meio artístico -, culminando numa situação onde passado, presente, profissão, família e ambição se misturam a ponto de fazê-lo vivenciar um colapso emocional e enfim buscar sua própria redenção.

O segundo é um retrato mais intimista dessa situação. Uma prestigiada atriz de meia idade (interpretada por Juliette Binoche), acaba de aceitar participar de uma peça que a tornou famosa há 20 anos. Na ocasião ela fora Sigrid, uma jovem bastante enérgica que nada tem a ver com a personagem que agora lhe foi oferecida, mas que condiz com a sua atual idade - a madura Helena. Partindo para uma remota região dos Alpes junto de sua assistente (feita por Kristen Stewart) para estudar a personagem, ela se depara com o peso do tempo e um outro lado de si mesma, percebendo na mulher que se tornou, um reflexo perturbador de si mesma.

A grande diferença dos dois filmes é a maneira como são conduzidos. *Birdman* é um filme grandiloquente em sua forma. Suas mais de duas horas de duração foram construídas de modo a parecer que o filme não tem cortes. Somos basicamente levados a entrar na cabeça do protagonista, e dessa forma, a narrativa acompanha o seu ponto de vista. Assim, participamos dos momentos de lucidez e de distúrbio do personagem com a mesma intensidade, como se fossem dois polos imersos no mesmo estado de consciência.

Em *Acima das Nuvens* a fórmula é outra. A condução é minimalista, com planos silenciosos. As peculiaridades da personagem são desenvolvidas pelos momentos de intenso realismo e melancolia, sendo um modo mais tradicional e realista na apresentação da problemática do protagonista, mas igualmente potente em significado em suas metáforas: as dificuldades de ser uma atriz; o peso de se realizar um sonho.

Shakespeare Apaixonado é um recorte delicioso de um momento da vida de Shakespeare: o processo de criação de uma de suas obras mais conhecidas e remontadas – *Romeu e Julieta*. Tratando-se de uma ficção, não são exatamente os acontecimentos do filme que definem o eixo da análise, mas a veracidade da recriação do teatro da época. Assim, é interessante assistir as várias peculiaridades do teatro elisabetano e a dinâmica de como o espetáculo é criado, como por exemplo, o edifício em que ocorriam as apresentações - que tinham uma estrutura circular,

onde tanto o palco como a plateia se dispunham em diferentes andares, tanto para se diferenciar os personagens e cenas, como para privilegiar determinada classe social. As relações sociais não permitiam que mulheres pudessem atuar, e nesse sentido a trama tem sua grande reviravolta, uma vez que a protagonista, filha da nobreza e musa inspiradora de Shakespeare, se traveste de homem para poder realizar o espetáculo.

Representando a relação do teatro com um contexto político específico, temos o nacional *Tatuagem*. O filme exalta a relação da arte com o universo dionisíaco, e acompanha uma trupe mambembe em meio à ditadura militar. Dessa forma, esse é um filme singular para analisar a importância da atitude revolucionária da arte frente a toda força que limita o potencial humano de idealizar a sua própria liberdade – de como a arte pode ser um caminho para encontrá-la em meio a qualquer adversidade.

Uma das grandes metáforas do filme surge de um amor inesperado entre o mentor (interpretado por Irandhir Santos) da trupe Chão de Estrelas, e um recruta do exército (Jesuíta Barbosa em sua estreia no cinema), levantando reflexões duras e belas sobre a dificuldade de sermos o que somos em meio a tantas situações imponentes e opressoras. Interessante também perceber a escolha dos atores, tendo em vista que boa parte do elenco era integrante do Teatro Oficina, com sede em São Paulo e dirigido por Zé Celso, e que tem uma conduta semelhante à da Trupe ficcional.

Finalmente temos o espanhol *Tudo Sobre Minha Mãe*. Nele, uma mãe perde um filho atropelado logo depois de dar-lhe de aniversário uma ida ao teatro para assistir uma versão da peça *Um Bonde Chamado Desejo*. Nesse sentido, a história do filme em si não foca no processo de construção do espetáculo, mas no modo como a experiência de assisti-lo passa a influenciar a vida da protagonista, Manuela (interpretada por Cecília Roth). Assim, podemos conhecer a complexa personagem Huma (interpretada por Marisa Paredes), que no filme é uma madura atriz que encarna Blanche Dubois – a protagonista da obra de Tennessee Williams. Sua figura, apesar de não ser o centro da história, é extremamente importante e funciona não só como um elemento essencial para a trama, como uma maneira emblemática de homenagear a própria arte teatral. Ademais, Manuela passa a integrar a companhia de teatro, chegando a interpretar Stella (personagem coadjuvante de *Um Bonde Chamado Desejo*) e ao fim do filme chega a interpretar a personagem-título de *Yerma* (peça espanhola de 1934, escrita por Federico García Lorca), uma mulher que não pode ter filhos.

2.1.3. - Terceiro Grupo: A *Mise-en-scène* Teatral na *Mise-en-scène* Cinematográfica



Figura 6

No último e não menos representativo grupo, temos filmes influenciados pela estética teatral na construção de sua *mise-en-scène*. Nesse sentido, *Dogville* é bastante significativo, já que se utiliza de uma espacialidade específica para construir sua narrativa. São quase três horas de duração onde acompanhamos um vilarejo norte-americano durante a época da grande depressão. Na ocasião, Grace (Nicole Kidman), uma fugitiva da máfia, encontra abrigo no local, mas aos poucos percebe que toda a receptividade do povoado mascara a real intenção dele. A partir daí, ela experimenta situações de exploração, humilhação e maldade humana por parte daqueles que a princípio se mostravam dispostos a oferecer ajuda.

Para mim, o grande trunfo da obra é ser concebida em meio a uma espacialidade experimental que evoca o teatro de Bertolt Brecht, que intensifica a crueza com a qual a história é transmitida. Desde o início pode se sentir estranhamento, já que nos deparamos com um espaço totalmente não convencional para o cinema. As casas da vila são delimitadas por riscos no chão – vistas de cima são exatamente como uma planta baixa. Apenas alguns elementos compõem a cena – mesas e cadeiras todos localizados em uma grande sala com teto, paredes e

chão pretos. Efeitos sonoros suprem as ausências - a exemplo, o barulho das portas ao abrirem e serem fechadas -, e os atores se utilizam de mímicas nesses momentos. Dessa forma, a teatralidade é evocada de forma evidente frente às câmeras. Lars Von Trier se utiliza desse recurso para dar vazão ao seu manifesto, o *Dogma 95*, que tem em seus preceitos, a ideia de que não se precisa de muitos recursos para se construir para a composição de uma obra cinematográfica, colocando em relevo a atuação.

Por outro lado temos *Querelle* - adaptação de um romance de Jean Genet (1910-1985), que também escreveu peças -, que conta a trajetória de um marinheiro (Brad Davis) que acaba de chegar na cidade portuária de Brest. Sendo ele dotado de uma conduta amoral, não demora muito para que se envolva com homens e mulheres do local, despertando neles sentimentos de amor e morte. Nesse contexto, a teatralidade se mostra presente, sobretudo pelo modo como o cenário é apresentando, e dessa forma, como ele se transforma de acordo com as tensões vivenciadas pelo personagem. Culminando em uma atmosfera onírica, tanto as cenas internas como externas foram filmadas em estúdio, e isso é perceptível para qualquer olhar mais atento. Assim, o diretor cria uma aura de luxúria em volta de Brest. A iluminação nunca natural nos faz associar o mundo de *Querelle*, ao onirismo. O porto, o mar, tudo serve como metáfora para o futuro obscuro que aguarda o rapaz.

Representando os musicais, foi escolhido *Sweet Charity*. O gênero por si só evoca completamente a arte do teatro, tendo em vista que se constrói em cima do espetáculo. A cena se constrói sobre a música, o sentimento vira dança, os cenários são diversos e os figurinos exuberantes. Ele foi escolhido por representar uma intensificação da relação entre teatro e cinema, já presente na obra na qual se baseou, *Noites de Cabíria* (1957), filme de Federico Fellini. Nessa versão, Giulietta Masina dá lugar a Shirley MacLaine, que vive uma Charity a procura do amor. A alegre e melancólica personagem tem suas emoções contadas pelo visual criado por Bob Fosse, que trabalha com coreografias e cenários espetaculares.

Por último, temos *Arca Russa*, obra russa que toma emprestado o mito bíblico da arca de Noé. O filme, feito em apenas um longo plano sequência de 89 minutos, acompanha um estranho que passeia pelo Museu Hermitage, localizado em São Petersburgo. Conforme ele muda de cômodo, reflete sobre caráter atemporal da arte e revive momentos importantes da história da Rússia. O caráter teatral se encontra na forma como foi construído, ou seja, tendo em vista que não possui um único corte, as ações tiveram que ser ensaiadas diversas vezes e o filme, resultante da apreensão de uma experiência exclusiva filmada durante exatamente o tempo que se desenrola, compartilhado aspecto singular de uma apresentação teatral.

III Ato – Ação!

O Ator em Experimento

Partindo assim de uma perspectiva alquímica nesse processo de aprendizado vinculado à união dessas duas linguagens (Teatro e Cinema), mostra-se necessário reavaliar brevemente algumas experiências artísticas e acadêmicas, que têm sido, de fato, abarcadas pelo direcionamento teatral-cinematográfico que seguiram, e que durante esse derradeiro capítulo – o último ato, o “ação!” - serão analisadas.

A obsessão por cinema vem da infância. De lá para cá, boa parte desse percurso foi influenciada pela construção de um acervo pessoal de DVDs que só cresceu com o passar dos anos, e hoje conta com pouco mais de 2.000 obras. A partir daí, vem o anseio de estar envolvido com a sétima arte ¹¹.

Tendo escolhido as Artes Cênicas como um campo de estudo para um percurso artístico-acadêmico, é interessante perceber que esse percurso foi um catalisador nesse “casamento” de linguagens, posto que uma série de oportunidades vieram à tona.

Posso destacar, por exemplo, o exercício vinculado à disciplina Interpretação Teatral II* (I/2013), ministrada pela professora Bidô Galvão – onde foram desenvolvidas cenas realistas a partir do filme *Cenas de Um Casamento* (1973), de Ingmar Bergman. Ademais, a peça *O Bebê de Rosemary* (I/2014, durante a disciplina Prática de Montagem) – baseada no filme (1968) de Roman Polanski, sob direção de Felícia Johansson, e que em seus momentos estruturalmente teatrais, tem construções cênicas que possuíam raízes cinematográficas. Mais recentemente, houve a montagem de *Marat/Sade* (I/2016, durante a disciplina Interpretação e Montagem), construída também em sala de aula através do encontro com a professora Cecília Borges - que teve como referência muito mais o filme (1963) dirigido por Peter Brook, do que a peça (1963), de Peter Weiss. Por fim, já nos derradeiros semestres, *Cinema Pelado* (I/2017), Projeto de Diplomação também orientado pela professora Felícia Johansson, e que teve como base diversas cenas de filmes na construção de um espetáculo.

Tomando agora como foco também o lugar do ator perante a união e transposição de linguagens, subseqüentemente serão analisados os processos de *O Bebê de Rosemary* e *Cinema Pelado*, que se apresentam como os mais significativos perante a temática apresentada, sendo notáveis na forma como se utilizaram de filmes para a construção de peças dentro do contexto

¹¹ Nomenclatura atribuída ao Cinema por Ricciotto Canudo em seu Manifesto das Sete Artes – as outras seis seria a Arquitetura, a Escultura, a Pintura, a Música, a Dança e a Poesia -, em 1923, que inclusive exila da lista o Teatro, por considerá-lo uma linguagem demasiadamente híbrida.

universitário. No caso do primeiro, a transposição se dá pela adaptação de uma obra do cinema para o teatro. Já a segunda, além de se utilizar de trechos de filmes para a construção de esquetes teatrais, também possui no audiovisual – uso de câmera e projeção ao vivo – um artifício no elo de linguagens.

3.1. - *O Bebê de Rosemary*

Nasceu no teatro. Assim como para Rosemary, a gestação foi um processo estranho. Gerar é peculiar e desafiador. Gerar é colocar na barriga e esperar crescer. O bebê, mesmo que prematuro, veio saudável - e propiciou uma rede de aprendizados e reflexões, bem como a construção de um experimento cênico muito bem recebido pelo público. Durante todo o primeiro semestre de 2014, o processo criativo da turma de Prática de Montagem foi construído em cima da obra literária *O Bebê de Rosemary* (1967), escrita pelo autor norte-americano Ira Levin, e principalmente de sua adaptação cinematográfica, dirigida em 1968 pelo francês Roman Polanski. Ambas foram proporcionalmente importantes para o desenvolvimento de uma linguagem dramática e para adaptação da trama para a estética teatral, que consiste no primeiro grande desafio enfrentado pela turma.

Aqui, o foco está naquilo que se desdobra no território delimitado pela transposição do conteúdo cinematográfico para os palcos. A obra compõe a chamada *Trilogia do Apartamento* juntamente com os dois outros filmes de Roman Polanski: *Repulsa ao Sexo*, de 1965, e *O Inquilino*, de 1976. Tal trilogia se engaja em desenvolver tramas que se desenrolam majoritariamente no espaço de um apartamento. Em entrevista, em 1979, Polanski disse que eles eram, até então, seus trabalhos mais importantes e bem recebidos por tratarem essencialmente de questões cotidianas levadas ao extremo (SCHNEIDER, 2013, p.478).

O filme *O Bebê de Rosemary*, o único da trilogia que tem produção estadunidense, tem sua história marcada por polêmicas, teorias conspiratórias e também por um grande sucesso junto ao público e à crítica. Ele narra o dia-a-dia de Rosemary Woodhouse a partir do momento que se muda para um famoso edifício em Nova Iorque, o Bramford, com o seu recém-marido (interpretado por John Cassevetes). A partir daí, acompanhamos a personagem interpretada por Mia Farrow, dona de olhos fundos, num obscuro processo de gravidez.

Os diálogos, aparentemente despreziosos, mas artilosamente trabalhados de forma sutil, unidos ao célebre trabalho musical de Krzysztof Komeda, compõem uma atmosfera de inquietude e suspense em torno da satanicidade. Ao longo do filme, a personagem Rosemary continuamente submetida a acontecimentos perturbadores, mas não explicitados. Assim, após

perceber a esquisita dinâmica entre seu esposo e um casal de idosos que moram ao lado, tudo ao seu redor passa a sugerir que o bebê que ela eventualmente espera é, na verdade, o anticristo.

A visão feminista do casamento apresentada por Levin, vem de uma metafórica relação do casamento como uma armadilha e da sociedade convencional como um mecanismo de sacrifício da independência da mulher em nome de uma distópica e confortável visão de mundo. Alinhada a essa crítica visão social, sobretudo ligada ao modo norte-americano de conceber a vida, o filme ganha seu força ao trazer a dimensão sobrenatural e diabólica. Polanski, se utiliza da potencialidade da decupagem clássica e das características preocupações presentes em sua filmografia – as fronteiras da sanidade e os mistérios da alma feminina - para criar aquele que figura entre as mais aclamadas obras do gênero de horror (KEMP, 2011, p.298).

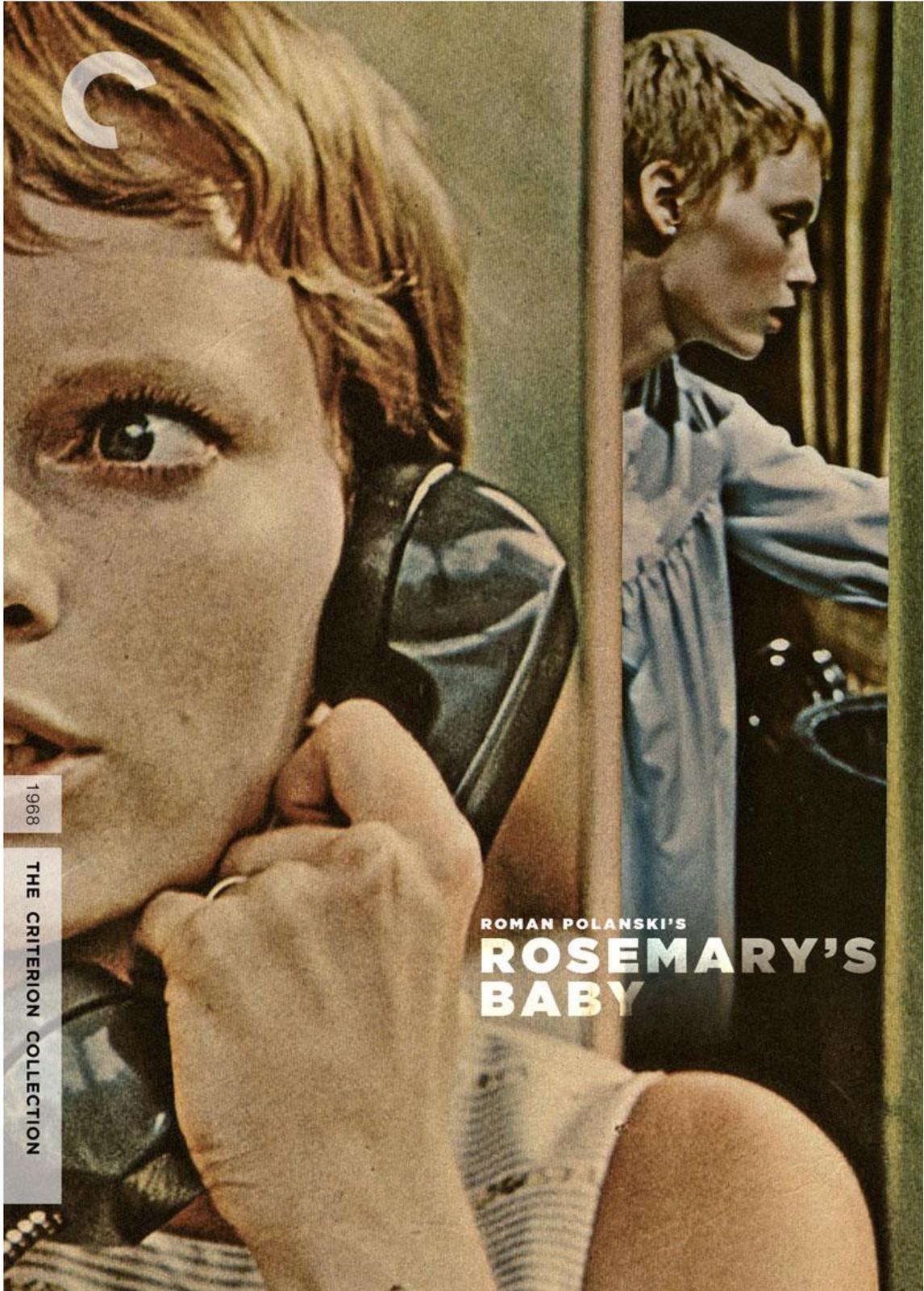


Figura 7

Voltando à lógica da montagem de um espetáculo, antes da escolha de um texto específico, a sala de aula serviu como espaço para experimentação. O processo se deu durante uma disciplina obrigatória do currículo do curso de bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília: Interpretação e Montagem. A ementa, desenvolvida pela professora Felícia Johansson, que acompanhou, orientou e dirigiu a disciplina e seu produto (o espetáculo), tinha como objetivo proporcionar aos alunos aprendizados relacionados às variadas etapas da construção de uma peça, com foco na interpretação e construção de personagens.

No início tínhamos o humor como ponto de partida. A partir daí, foi se instalando a percepção de que o humor não é bobo e facilmente manipulável, mas uma linguagem sofisticada que demanda estudo e entrega. Isso gerou despertou no grupo a vontade de trabalhar em cima de um texto com carga cômica. Assim, o primeiro material de pesquisa foi a coletânea de textos de Flamínio Scala *A Loucura de Isabela e Outras Histórias da Commedia dell'arte* (2003). Nele, o humor está contido no requintado e clássico estilo da *Commedia dell'arte*, onde os cômicos, segundo Dario Fo em seu *Manual Mínimo do Ator*, “[...] possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de timing.” (1987, p.17). Nesse sentido, seria uma oportunidade incrível se apropriar dessa linguagem e trabalhar as noções do improviso, e sobretudo da criação de uma personagem em cima de arquétipos e do trabalho com máscaras. Entretanto, foi um material que não conseguiu agregar o grupo em sua maioria.

Partimos então para a leitura de dois textos dramáticos: *Lisístrata*, comédia escrita por Aristófanes em 411 A.C., e *A Mandrágora*, escrita por Nicolau Maquiavel em 1518. Ambas, por mais cômicas que sejam, não foram suficientes para propiciar à turma um território de trabalho artístico. Unida a esses três textos, havia ainda a ideia de uma montagem construída a partir de vários esquetes, em uma dinâmica de construção coletiva de dramaturgia, além da possibilidade menos cômica dentre as opções: *O Bebê de Rosemary*. Particularmente, para mim, que fui o propositor da ideia, a história de Rosemary e seu filho seria ideal para aquela disciplina, uma vez que figurava em meu imaginário há anos. Por ser um conhecedor do livro e do filme, a chance de transpor a história para o âmbito teatral me levou a insistir no material. Foi então que, depois de semanas, a proposta foi acatada para um breve experimento cênico.

Não se tratando de um texto dramático, a leitura de todo o livro ou a exibição do filme não ocorreram em sala de aula, o que deu margem a um processo mais pessoal para cada membro da turma na percepção da obra. Mesmo com opiniões diversas, o interesse de parte do grupo foi o que validou a construção de um exercício baseado nos primeiros quinze minutos do filme, que correspondia ao primeiro capítulo do livro.

Foi igualmente interessante e surpreendente observar que, mesmo a história estando situada numa atmosfera sombria, a turma teve capacidade de transpor e sintetizar os primeiros minutos do filme em um esquete teatral repleto dos exercícios que haviam sido feitos no contexto do estudo aprofundado da linguagem do humor. Dentre os que podem se destacar estão o da construção de objetos e móveis com o corpo e especialmente os que trabalham a noção de coro e protagonista. Nesse sentido, as formas e peculiaridades dos objetos e móveis que compunham os cômodos do futuro apartamento de Rosemary e de seu esposo, Guy, estavam estacadas e vivas sob a perspectiva do corpo dos atores em cena, personificando e atribuindo força e personalidade a cada um deles. Os elevadores, armários, espelhos e corredores do edifício Bramford estavam todos ali, no trabalho de coro e em nossos corpos. Assim, alguns dias após esse experimento, a turma possuía um mote para a disciplina, além de uma primeira cena.

O Bebê de Rosemary é originalmente um livro de autoria de Ira Levin (1966), mas a montagem teatral foi basicamente construída a partir da já citada adaptação cinematográfica. Tal escolha permitiu que o território da atual reflexão fosse delimitado a partir de uma série de análises e comparações: da construção da cena à construção de personagem, da descaracterização de um roteiro cinematográfico ao desenvolvimento de um texto dramático, da percepção da fotografia fílmica ao desenvolvimento de uma iluminação teatral. Em relação à construção de personagem, o foco de análise engendra meu processo como ator na composição da antagonista da história - Minnie Castevet, interpretada no filme por Ruth Gordon.

Para se criar uma consciência teatral da espacialidade da peça, foi necessário um deslocamento ao fim da década de sessenta para entender o que há de tão magnético em *O Bebê de Rosemary*. Concomitante à efervescência do sistema capitalista diante do papel norte-americano na Guerra Fria, havia o crescente movimento de contracultura. Esse cenário social, representado por um Nova Iorque cercada de arranha-céus, com um fluxo interminável de pessoas, entre percursos de idas e vindas, dentro de um contexto tão específico, nos faz questionar quem poderia imaginar que em uma daquelas milhares de janelas, dentre as mais diversas tramas cotidianas, estaria Rosemary a esperar em seu ventre o filho do diabo.

É através desse mote que o filme, sem precisar se apoiar em todas as fórmulas já conhecidas - o horror como um gênero dotado de doses hollywoodianas de sangue -, cria uma atmosfera sobrenatural e tensa dentro de um contexto completamente cotidiano, permitindo que o espectador vivencie a paranoia da protagonista. A construção psicológica de horror se adensa na medida em que percebemos que a trama conspiratória ao redor da personagem, poderia

acontecer a qualquer um. A partir dessa percepção, era preciso entender como e o que seria levado desse contexto para a cena, tornando-se necessário buscar de forma ainda mais aprofundada o cerne da história.

Muitos elementos vieram de imediato, como por exemplo, o próprio cenário da década de sessenta nos Estados Unidos, com as vestimentas específicas àquele tempo, bem como o *American way of life* – aqui, duramente criticado. A vida perfeita, a família perfeita: a ilusão de uma sociedade perfeita perante um país adoecido pela guerra. Mas o mais importante e essencial para a construção do espetáculo, foi chegar a uma palavra que conseguiu abarcar todo o procedimento de transposição: *conspiração*.

O uso de muitos atores para se revezarem na interpretação de parte das personagens foi adotado como solução para abarcar o desejo de todos da turma. Dessa forma, com exceção de Rosemary ou Hutch (coadjuvante que tenta alertá-la sobre os malignos intuitos de todos a seu redor), todos os personagens e o coro faziam parte da seita que conspira a favor do nascimento do filho de Satã. Para ressaltar essa ideia, o espaço e cenografia foram configurados de modo que fossem permissivos à necessidade de todos estarem em cena a todo o momento, colaborando para o crescente desespero da personagem título, mantendo-se ameaçadores ou apáticos – nesse sentido, mais uma vez a noção do trabalho de coro mostrou-se imprescindível.

Após a escolha do texto e criação da primeira cena, o processo naturalmente foi encontrando sua continuidade, na medida em que o primeiro e maior desafio se apresentou: adaptação de um filme para a estrutura de um texto dramático. Era complicado pensar em um modo de sintetizar a trama para que coubesse em um contexto teatral, e nesse sentido, não buscando assim soluções realistas, mas simbólicas e metafóricas – como a própria ideia de um coro. Além disso, era preciso trazer o contexto da história sem perder a objetividade trazida pelas imagens cinematográficas, mantendo os aspectos importantes da trama, e soluções para a construção da narrativa que até então só tinham sido materializadas no modo de expressão cinematográfico e literário. Mas era bastante difícil se distanciar das soluções trazidas pelo filme – até porque poucos são os filmes de terror que conseguem o prestígio que essa obra adquiriu. Nesse lugar de construção dramatúrgica, Mateus Torres e Gabriel Estrêla foram dois colegas que além do trabalho enquanto atores, se debruçaram sobre a tarefa de recriar o texto através dos improvisos propostos em cima das cenas dos filmes.

Não seria possível, por exemplo, utilizar uma fotografia cinematográfica magistral, ou uma direção de arte profissional e verossímil em seus mínimos detalhes. Assim, as soluções foram surgindo de improvisações e tentativas, até finalmente propiciarem a construção de uma estrutura bruta, que com o passar do tempo e dos ensaios foi sendo lapidada.

O fato de não termos conseguido apoio da disciplina de Encenação II - disciplina também obrigatória do currículo do curso de Artes Cênicas, que prioriza o estudo e prática da maquiagem e do figurino no Teatro -, engendrou uma postura ainda mais engajada do grupo na construção de uma indumentária. As pesquisas de figurino tiveram como consultora a Professora Cyntia Carla, que tem grande experiência como figurinista e maquiadora. Dessa forma, as indumentárias mantiveram uma estética completamente realista, que representasse, claramente, o que se vestia no fim da década de 1960 nos Estados Unidos. Por outro lado, a turma obteve o apoio da disciplina de Encenação III – que foca em estudos e práticas voltadas para a iluminação de teatro -, que prestou auxílio na construção e pesquisa da encenação e da luz em cena.

Basicamente, para além do corpo dos atores, o cenário se constituiu de móveis e objetos reais que ficaram posicionados boa parte do espetáculo nas extremidades do palco, e serviu como espaço para a seita assistir e dialogar sobre o que se passa no meio da cena. Há um simbolismo muito interessante na estrutura da encenação, que faz com que ele não se limite a uma necessidade estética, mas narrativa. A todo momento a seita busca algo, querendo tomar a cena e mostrar ao que veio, e finalmente, quando eles conseguem atingir o objetivo, o cenário também toma a cena, compondo o espaço de forma mais realista. Os móveis não são mais o meio pelo qual a seita se sublima, tomando forma através dos interpretes em coro, mas apenas mobílias, reais e inanimadas.

Tomado pela perspectiva criada com o PIBIC, me alinhei a ela para perceber que, naquele momento, eu estava colocando em prática a famigerada adaptação de linguagens. Isso me levou a uma maior propriedade na análise da adaptação cinematográfica para os palcos e a um resultado teatral que tem como base o cinema em seu tom cênico, e não a utilização de material audiovisual na concepção das cenas. Todas essas noções foram importantes para a construção da minha personagem. Sendo Minnie a líder da seita satânica, não era possível dissociar meu trabalho de coro com o de protagonista, tendo em vista seu comportamento sub-reptício. Dar vida a algo tão icônico foi uma experiência importante em meu processo como ator em formação. Desde a primeira vez em que vi o filme, tive um enorme respeito e admiração pelo trabalho de Ruth Gordon. Sem dúvida alguma, ela foi uma grande motivadora em minha vontade de trazer a ideia para a turma. A princípio não cheguei a cogitar trabalhar essa personagem dentro do processo. O fato de estarmos criando uma atmosfera densa, mesmo que perpassando os caminhos do humor, me distanciou muito da ideia de interpretar uma velha senhora, sobretudo sendo um jovem rapaz. Com os primeiros improvisos e brincando de ser

Minnie, foi gerando um repertório humorístico baseado na brincadeira com uma voz que imitava a de dubladores brasileiros de filmes internacionais.



Figura 8

Em dado momento, com as cenas e falas já estabelecidas, percebi-me mecânico e preso a uma fórmula. Foi quando senti mais dificuldade dentro do processo, pois encontrar sutilezas necessárias para sair do lugar comum e demasiadamente caricato, é complexo e demanda energia de pesquisa para a entrega. Assim, percebi a necessidade de rever a voz e a movimentação, pois apenas o figurino – até então uma saia que cobria toda a extensão de minhas pernas, bem como um sapato com salto de 15 centímetros - não estava sendo o suficiente para trazer segurança, conforto e verdade cênica. Foi exatamente nessa pequena peculiaridade, que me encontrei sendo Minnie de modo confortável novamente. A circunstância interna da personagem está em um local onde tudo o que ela faz tem um objetivo muito claro, e acima de tudo a necessidade de estar sendo bondosa enquanto mascara suas reais intenções.

Havia então a necessidade de ter uma mão que se relaciona paradoxalmente com Rosemary, uma mão aviltante que acalenta. Assim, comecei a buscar mais densidade e leveza lânguida em toda a movimentação, para que não houvesse ações óbvias e gestos espasmódicos. Isso claramente reverberou na minha fala, que mesmo não mudando o tom da voz, trouxe outra noção das falas, dando-me muito mais segurança na hora de dar o texto, bem como entender o como e porquê de Minnie estar ali.



Figura 9

Ensaiai com luz trouxe outra atmosfera e outra percepção do que era o trabalho do grupo. Definitivamente a iluminação foi crucial para a construção da densidade do filme que a nós faltava, e levou o grupo inclusive a um estado diferenciado de concentração e entrega. No fim, a seita conspiratória realmente existiu. Como resultado, a turma finalmente pôde entender a dimensão do material teatral que tinha em mãos, valorizando assim o cinema como base para um processo criativo dentro daquele contexto.

Se atentar a isso é imprescindível para o entendimento dos espaços específicos de representação em que estão, ou seja, é imprescindível o (re)conhecimento dos diferentes pesos e medidas no que diz respeito às suas materialidades e temporalidades, para que se possa compor uma obra em que teatro e cinema se contaminem sem que haja a anulação de um pelo outro. Rosemary mesmo sabe que o seu bebê não veio perfeito, mas ao final de tudo, ela reconhece que ele “tem os olhos do pai”, como ela mesmo reconhece ao final do filme, e assim, na peça. O bebê veio ao mundo do teatro através de uma inesquecível obra do cinema, da selva vermelha e de sucesso que é a cinematográfica barriga de sua mãe, que o deu à luz nos palcos.

3.2. – *Cinema Pelado*

Passados três anos desde a construção de um espetáculo a partir de *O Bebê de Rosemary*, a disciplina Diplomação I surgiu também como uma zona de transposição teatral-cinematográfica, mas dessa vez sobre moldes diferentes. Para além de ter como base diversos filmes, foi inserido o uso da técnica cinematográfica aliada a utilização de recursos audiovisuais em cena.



Figura 10

De início, após breves e entusiasmadas discussões, nas primeiras aulas, acerca do que seria desenvolvido, ficou claro que no decorrer do semestre, a turma (constituída de um grande grupo de quase 20 alunos) faria uma homenagem ao cinema, elencando cenas com potencialidades para a transposição teatral. Assim, fizemos um espetáculo que se constituiu de cenas apresentadas como esquetes curtas, sem necessariamente terem uma ligação narrativa específica.

Adotando como nome *Cinema Pelado*, ficou decidido que o principal fio narrativo do trabalho se daria dentro de um contexto de *set* de filmagem, com câmeras captando a maioria cenas, e cada uma a sua forma, projetadas nas paredes ou em painéis brancos especialmente produzidos para servirem como telões dentro dessa lógica cinematográfica-teatral. Devido ao grande número de cenas, o espetáculo foi dividido em duas partes, com um intervalo de 15

minutos entre elas, e apresentado na sala *João Antônio* (BT-16) do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Assim, tem-se a cenografia que, além dos telões, se utilizou da evocação e da metalinguagem durante o procedimento de adaptação das cenas cinematográficas para esquetes teatrais. Dessa forma, mesmo que exista aspectos naturalistas evocados na utilização de objetos e figurinos específicos, há também o uso de caixotes que no cinema têm o nome de 3T, justamente por terem três tamanhos diferenciados e comumente utilizados durante a gravação de filmes, que expõe os artifícios da encenação.

A utilização desses caixotes traz exatamente o dinamismo necessário para a troca de cenários, servindo como base para uma série de móveis diferentes, sempre adaptáveis às necessidades de cada cena. Além disso, ainda são espaços para que os atores sentem e observem a ação cênica enquanto não estão sendo gravados, o que não significa que não estão em cena, tendo em vista que o espetáculo justamente tem como condução dramática o ambiente caótico da gravação de um filme no qual os atores ficam dentro de um espaço delimitado sendo captados pela câmera enquanto, logo atrás uma multidão de pessoas e de equipamentos se movimenta.

O espectro filmográfico construído para o espetáculo agregou obras de diferentes gêneros, períodos e países. Ademais, com o passar dos exercícios em cima das cenas – que possuíam, de maneira geral, menos de cinco minutos -, houve uma filtragem do material, que acarretou na escolha de 23 delas, cada uma representando um filme diferente.

Aqui me debruço exatamente sobre a construção de personagem e uso da linguagem audiovisual das cenas que participo - extratos dos filmes *Angel-A* (2005), de Luc Besson, *Festa de Família* (1998), de Thomas Vinterberg, *A Professora de Piano* (2001), de Michael Haneke e *Donnie Darko* (2001), de Richard Kelly. A princípio, é importante salientar a autonomia que todos nós, atores da turma, tivemos ao escolher as cenas, uma vez que o ponto de partida foi o nosso próprio desejo pessoal. Dessa forma, soou-me desafiadora a perspectiva de trabalhar personagens tão diferentes em um período tão curto de tempo para a troca da caracterização.

O título, inclusive, advém da tradução do livro *Naked Cinema* - literalmente, Cinema Pelado -, de Sally Potter¹², que se dispõe a pensar o trabalho do ator para a câmera na medida que o considera como o aspecto essencial do território cinematográfico:

¹² Diretora inglesa de cinema, nascida em 1949, responsável pelo roteiro e direção de filmes como *Orlando* (1992), *Porque Choram os Homens* (2000) e *Ginger e Rosa* (2012).

Espectadores adentram o universo do cinema através de suas complexas camadas e estruturas, mesmo que sejam elaboradas ou minimalistas, realistas ou fantásticas. Mas invariavelmente, é a figura humana em um *frame* que nos guia através do labirinto das informações visuais e sensoriais – é por causa dela, que desejamos saber o que está por vir. A poderosa e íntima relação entre ator e espectador pode parecer natural, mas é uma construção, que resulta de muitos processos de trabalho. [...] Os próprios atores, segundo minha experiência, sentem-se num geral pelados em frente à câmera – e sabem que isso é necessário. (POTTER, 2014, p. xi)

3.2.1. - Primeiro Bloco - *Angel-A e Festa de Família*



Figura 11

O ator natural é aquele que ultrapassa ao mesmo tempo os tiques e a naturalidade estereotipada, readquire com facilidade as hesitações e o desajeitamento, e a cada gesto parece inventar o natural. (MORIN apud NACACHE, 2012, p.53).

Nessa cena, um homem francês, André, após ser surpreendido por uma fantasmagórica aparição - no caso uma mulher que diz ser um anjo caído do céu -, é levado por ela até uma sala com um espelho. Ali, ele é convidado a dimensionar o amor próprio na medida que analisa a própria face.

A cena evoca uma atmosfera onírica com um tom de inocência. Acompanhado do colega Jerônimo Camargo, que interpretou a fantasmagoria, construí uma personagem que olhava para a câmera como quem se examina profundamente através de um espelho. Assim, projetada nos

telões esteve minha face, e diante de tamanha “nudez”, pude expor um trabalho que teve boa parte de sua construção alinhada a uma busca incessante pela naturalidade. Na câmera, um mínimo gesto com a sobancelha, por exemplo, se torna gigante. E com o tempo e ensaio pude entender a importância de preencher esse homem através de cargas sutis na interpretação.

Para tal, não me olhar no espelho se tornou parte de meu ritual diário, para que a busca pelo estado emocional autêntico e a presença da personagem não fossem ofuscados pela tentativa de repetir alguma feição ensaiada. A professora Felícia Johansson apontava que a cena chegava a esse teor natural, mas que minha interpretação estava dotada de “sensualidade”, algo que definitivamente não tinha relação com a história.

O exercício, então, que se tornou parte da cena, foi olhar fixamente a lente da câmera, criar uma corporeidade corcunda, e não movimentar nada além da cabeça. A estrutura cinematográfica também permitiu que a imitação da voz fosse menos intensa. Também escolhi piscar pouco ou quase nada, o que, num geral, me permitiu estar vidrado na lente, procurando dar ao personagem um estado emocional de uma intensidade sutil.

Após Angel-A, visto-me de Christian, personagem do filme *Festa de Família*, um homem norueguês que, no dia do aniversário do pai – que está sendo comemorado na mansão do patriarca em meio a um luxuoso jantar -, faz um discurso anticlimático com a revelação de que fora abusado por ele na infância.

Equalizando-me com Gregório Benevides, com quem revezei a personagem, pude notar, sobretudo, a dificuldade de encontrar uma atmosfera adequada ao personagem antes da revelação, e assim, no que ela se transforma a partir daí. O filme faz parte do movimento Dogma 95¹³ e assim, com a ausência do contexto prévio do filme na cena, a atmosfera crua do cinema escandinavo precisou ser sobreposta por uma nova camada na construção de Christian.

¹³ Segundo o site Vertentes do Cinema, o movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca. Os autores foram os cineastas dinamarqueses, Thomas Vinterberg e Lars von Trier. [...] Foi escrito para a criação de um cinema mais realista e menos comercial. As regras do Dogma 95, também conhecidas como “voto de castidade”, são: As filmagens devem ser feitas em locações. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre); O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena); A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos – ou a imobilidade – devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar); O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera); São proibidos os truques fotográficos e filtros; O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Homicídios, Armas, etc. não podem ocorrer); São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme se desenvolve em tempo real); São inaceitáveis os filmes de gênero; O filme final deve ser transferido para cópia em 35 mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme deveria ser filmado em 35 mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento; O nome do diretor não deve figurar nos créditos. (Dogma 95: O Manifesto. Vertentes do Cinema, 2010)

No filme original, o personagem constrói sua revelação se utilizando de um tom apático do início ao fim da fala, não demonstrando emoções elaboradas além do espectro da frieza. Assim, a transposição desse extrato cinematográfico para o teatro foi especialmente desafiadora. Notamos que deveria haver uma extroversão que não existe originalmente no filme, mas que, na medida em que a cena tem sua reviravolta, proporciona choque e repulsa ao espectador.

Figura 12



Dessa forma, criei uma dinâmica onde minha personagem se transforma na medida em que começa o discurso de forma descontraída e o termina de forma apática. Vale pontuar que, diferente de *Angel-A*, que abre o espetáculo, essa cena fecha o primeiro bloco, quebrando o fluxo de forma fria para sinalizar a crueza proposta pelo Dogma. Entender o contexto do filme foi ideal para desenvolver uma logística onde mesmo na descontração, houvesse o mínimo de movimentação por minha parte. Sendo observado não só pelo público e pela câmera, mas pelo coro de atores que interpretavam os convidados da festa, o real desconforto de ser observado se transmutou em uma característica inerente ao Christian que adaptei.

3.2.2. – Segundo Bloco: A Professora de Piano e Donnie Darko

No segundo bloco do espetáculo, apresento-me como Walter, de *A Professora de Piano*, um homem francês, e como Donnie, personagem título de *Donnie Darko*, um jovem americano. Diferente dos dois outros personagens, ambos aqui têm uma faixa etária e um perfil que se

adequam e se assemelham mais ao meu, e isso, de fato, dentro da proposta cinematográfica, soa mais eficaz em termos da não necessidade de adaptações contextuais. Apesar disso, foi exatamente nesse bloco que minhas construções não estiveram inseridas no contexto audiovisual em cena, uma vez que os projetores e as câmeras estavam desligados. A transposição se literalmente na cena sendo reapresentada teatralmente através de nada além dos atores. Não havia uma recriação da cenografia, mas um contexto teatral.

De início, Walter, um dos protagonistas de *A Professora de Piano* – filme cruel e denso que fala de desejos reprimidos e relações projetivas -, divide a cena com sua professora musical e amante Erika, interpretada por Thamiris Lima. Assim, a medida em que os dois trocam cálidas carícias, ele é persuadido por ela a ler uma carta antes que os dois efetivem o ato sexual. A partir de então, a dinâmica da cena também se torna anticlimática, uma vez que o que o personagem lê é uma série detalhada de desejos sexuais sórdidos e masoquistas da personagem, o que o deixa completamente perplexo.



Figura 13

Ler a carta com naturalidade tornou o procedimento de cena desafiador. Aos poucos foram surgindo gatilhos que possibilitaram que o entendimento da trama viesse de forma natural, permitindo que a sensação de me relacionar com a carta pela primeira vez prevalecesse sobre a ansiedade de não conseguir atingir a lógica narrativa. A própria reação de Thamiris propicia esse entendimento, uma vez que ela se concentra numa reação apática, quase bizarra

da personagem, que olha para o nada de forma doentia, deixando-o ainda mais perdido e atordoado dentro da situação.

Minha maior dificuldade foi não sucumbir à ideia da naturalidade cinematográfica, uma vez que a cena não foi construída através dos apetrechos audiovisuais. A própria banca da disciplina apontou a ausência de mais emoções que pudessem tornar complexo o teor de minhas reações que, de maneira geral, se mantiveram mínimas em detrimento de tamanha revelação, como sinaliza Jacqueline Nacache:

Se o ator no teatro é tudo, ele não o é no cinema, de que, bem além do homem, 'a matéria infinita é o fluxo dos fenômenos visíveis' (S. Kracauer). Uma porta que bate, uma folha ao vento, as ondas que lambem uma praia podem acender à potência dramática. (NACACHE, 2012, P.19)

Por fim, *Donnie Darko* - protagonista do filme que tem seu nome como título e que parte de um contexto metafísico que analisa as noções de tempo e espaço. A narrativa acompanha um jovem rapaz que tem visões proféticas e apocalípticas com assustador coelho gigante.

Ficou a meu cargo o momento em que ele, o rapaz, se consulta com sua analista, aqui interpretada por Margot Davret. Na medida em que ela impulsiona uma sessão de hipnose, o rapaz revela informações sobre sua relação com a fantasmagoria, o que eventualmente acarreta nela uma série de alucinações. A reação de Donnie é emocional e dotada de uma aura de relaxamento, uma vez que está em estado de letargia hipnótica.

Aqui, diferente da cena anterior, conseguimos devidamente abrir mão da naturalidade do cinema, e evocar o aspecto teatral da cena. Os gritos e choros que divido com Margot, eram comunicados diretamente aos espectadores, sem a sensação de uma câmera de cinema e projeções nos telões como filtro para a expectativa direta.



Figura 14

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na fornalha da vida, poucos os que entram, os demais ficam de fora, e se aquecem (BARBARO, 1965, p.14)

Umberto Barbaro caracteriza em seu livro *Elementos da Estética Cinematográfica*, a capacidade de escutar a pulsão artística inerente a cada ser humano como uma altruística e heroica jornada. Aqui, transito em variados aspectos de uma trajetória que me traz energia e vivacidade em meu território de expressão artística. Pensar e fazer cinema em um escopo teatral, constrói em cima de metáforas o que seria a minha fornalha.

Dentre os inúmeros *insights* que tive durante meus dias como acadêmico, lembro-me especialmente de um que surgiu enquanto ouvia “Nine Out Of Ten”, de Caetano Veloso, em seu álbum *Transa* (1972). “*Know that one day I must die, I’m alive! [...] Nine out of ten movie stars make me cry, I’m alive!*”¹⁴. Essas palavras me fizeram perceber minha relação com a arte cinematográfica, e o quanto ela significava a vitalidade da minha relação com o teatro e com arte. Cinema me presenteia com a sensação de vida.

Intercalado entre os três capítulos, me coloco na posição de um ator através de diferentes aspectos da alquimia teatro-cinema. No primeiro, relatei meu processo como realizador de um curta-metragem, que se baseia nessa relação entre cinema e teatro, para desenvolver sua narrativa. Ademais, como me coloco como um ator espectador de cinema, alinhando minha proposta a uma análise que caracteriza blocos filmográficos sobre diferentes perspectivas de suas relações com o teatro. Por fim, analisei os processos que como ator pude realizar dentro de espetáculos teatrais baseados em material cinematográfico. Dessa forma, sinto-me extremamente agraciado pela experiência, já que além dos respaldos sensíveis e técnicos para minha jornada teatral-cênica, ainda propiciou uma intensa vivência em grupo – que mescla além de aprendizados mais objetivos, um considerável amadurecimento como ser humano, a oportunidade de se ter como objeto de trabalho uma grande paixão – no meu caso, os filmes. E trouxe ainda a reflexão necessária para estender bases de discussões sobre os limites das linguagens e os espaços específicos de representação que ocupam o teatro e o cinema.

A partir disso, o imprescindível não é prestar uma atenção exclusiva ao teatral-cinematográfico, mas reativar um núcleo de sentido de cooperação de linguagens; de integrar o contributo cinematográfico ao processo teatral, pois se há, por exemplo, filmes que se

¹⁴ Traduzido para o português: “Sei que um dia morrerei, estou vivo! Nove a cada dez estrelas de cinema me fazem chorar, estou vivo!”

constituem para além da lógica teatral, não existem os que se colocam contra ela. Admitir que se pode construir sentido a partir desses universos e do que os circunda, não é um sacrifício ou uma concessão. Reconhecendo isso, a análise pode ganhar em vitalidade, trazendo mais artistas para a “fornalha da vida”, sem o receio de que teatro ou cinema perderão suas especificidades.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- ALBEE, Edward. **Quem Tem Medo de Virginia Woolf?**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- ANDREW, J. Dupley. **As Principais Teorias do Cinema – Uma Introdução**. Rio de Janeiro: J.Z.E., 2002.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papirus Editora, Campinas, 2003.
- BARBARO, Umberto. **Elementos da Estética Cinematográfica**. Civilização Brasileira, São Paulo, 1965.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CANUDO, Ricciotto. Sétima Arte. **Artigos de apoio Infopédia** [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-06-20 09:51:27]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$setima-arte](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$setima-arte)
- CHECOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. 1 ed. Esp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- FO, Dario. **Manuel Mínimo do Ator**, Org. Franca Rame. São Paulo, SENAC, 1998.
- LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**. São Paulo, SP: Cosac&Naify, 2014.
- LEVIN, Ira. **O Bebê de Rosemary**. São Paulo, Nova Cultural LTDA., 1967.
- LEVY, Emanuel. **And The Winner Is... Os Bastidores do Oscar**. São Paulo, Trajetória Cultural, 1990.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007. MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MATSUMOTO, Roberta Kumasaka. Variações sobre teatro e audiovisual. **Repertório: Teatro & Dança**. Ano 20, nº 28, 2017 (prelo).
- _____. Au croisement des mises en scène filmique et théâtrale. **ReVISTa – Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. Vol. 12, nº. 1, Jan./Jul. 2013**.
- _____. Memórias de Carmen. **Anais do VII Congresso da Abrace – Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: Abrace, 2012.
- NCACHE, Jacqueline. **O Ator de Cinema**. Portugal: Edições Texto & Grafia Ltd, 2012.
- POTTER, Sally. **Naked Cinema**. Londres: Farber & Farber Ltd, 2014.
- SCALA, Flaminio; BARNI, Roberta (org.). **A Loucura de Isabela e Outras Histórias da Commedia dell'arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SCNEIDER, Steven Jay. **1001 Filmes para Ver Antes de Morrer**. Rio de Janeiro, Sextante, 2013.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de Um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ULLMANN, Liv. **Mutações**. São Paulo, SP: CosacNaify, 2008.

VOGLER, Cristopher. **A Jornada do Escritor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Site

VERTENTES DO CINEMA. Dogma 95: O Manifesto. **Vertentes do Cinema**, 2010. Disponível em: <http://vertentesdocinema.com/2010/06/03/postagem-2/> . Acesso em 03 de Novembro de 2017.

Filmográficas

ALMODÓVAR, Pedro. **Todo Sobre Mi Madre**. Espanha, 1999, 104 min., color, som, película.

ASSAYAS, Olivier. **Clouds of Sils Maria**. França, Alemanha e Suíça, 2014, 123 min., color, som, película.

BESSON, Luc. **Angel-A**. França, 2005, 91 min., P&B, som, película.

BROOK, Peter. **Marat/Sade**. Inglaterra, 1967, 116 min., color, som, película. CASSACETES, Jonh. **Opening Night**. Estados Unidos da América, 1977, 144 min., color, som, película.

DARMON, Eric e VILPOUX, Catherine. **Au Soleil meme la nuit** (documentário). França, 1997, 160 min., color, som, DVD.

FASSBINDER, Rainer Werner. **Querelle**. Alemanha e França, 1982, 108 min., color, com, película.

FOSSE, Bob. **Sweet Charity**. Estados Unidos, 1969, 149 min., color, com, película.

HANEKE, Michael. **La Pianiste**. França, Áustria, 2001, 131 min., color, som, película.

IÑÁRRITU, Alejandro Gonzaléz. **Birdman**. Estados Unidos, 2014, 119 min., color, com, película.

JOFFILY, José. **2 Perdidos Numa Noite Suja**. Brasil, 2002, 100 min., color, com, película.

LACERDA, Hilton. **Tatuagem**. Brasil, 2013, 110 min., color, com, película.

LUHRMANN, Baz. **Romeo + Juliet**. Estados Unidos, 1996, 120 min., color, som, película.

MADDEN, John. **Shakespeare In Love**. Inglaterra e Estados Unidos, 1999, 123 min., color, com, película.

MINOUCHEKINE, Ariane. **Tambour sur la digue** (filme). França, 2002, 137 min., color, som, DVD.

NICHOLS, Mike. **Who's Afraid Of Virginia Woolf?**. Estados Unidos da América, 1966, 126 min., P&B, som, película.

POLANSKI, Roman. **Rosemary's Baby**. EUA: Paramount Pictures, 1968. 136 min., película,

cor, 36 mm.

POLANSKI, Roman. **Carnage**. França, Alemanha, Polônia e Espanha, 2011, 80 min., color, com, película.

POLANSKI, Roman. **Repulsion**. Inglaterra: Compton Films, 1965. 101 min., película, cor, 36 mm.

POLANSKI, Roman. **Le Locataire**. França: Paramount Pictures, de 1976. 125 min., película, cor, 36 mm.

RICHARD, Kelly. **Donnie Darko**. Estados Unidos, 2001, 111 min, color, som, película.

SOKUROV, Alexander. **Russkij Kovcheg**. Rússia, Alemanha, Canadá e Finlândia, 2003, 96 min., color, com, película.

TRIER, Lars Von. **Dogville**. França e Suécia, 2003, 177 min.,color, som, película.

ULLMANN, Liv. **Miss Julie**. Noruega, Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda e França, 2014, 130 min., color, som, película.

VINTERBERG, Thomas. **Festen**. Dinamarca, 1998, 105 min., color, som, película, digital.

YOUNG, Terrence. **Wait Until Dark**. Estados Unidos, 1967, 108 min., color, som, película.