



MEDEIA POR CONSUELO DE CASTRO E O SUPOSTO FILME

Rafael Conde

O presente artigo apresenta um estudo do espetáculo *Medeia por Consuelo de Castro*, realizado no formato de teatro e filme. Vinculado pela internet ao contexto da pandemia em 2021, a proposta do *teatrofilme* é objeto para a reflexão sobre contaminações entre espaços, elementos e teorias próprios aos dois campos de trabalho, sempre tomando como referência o contexto da nova versão da tragédia da dramaturga.

A encenação de *Medeia por Consuelo de Castro* foi veiculada pelo canal da companhia de teatro Br116 na internet em meio ao agravamento de uma nova onda da pandemia da Covid-19 e da descoberta de novas variantes ou mutações do vírus. Tanto o vírus quando seu sentido de contaminação, desenhado diante da impossibilidade dos encontros, geraram uma nova procura ou medida de novos espaços-linguagens entre áreas historicamente já contaminadas:

Hoje, temos a obrigação de pensar em todas as formas de contágio. O vírus não é transmitido apenas por gotículas de saliva, mas também pelas palavras. A palavra metáfora vem do grego μεταφορά, que significa transferência, mudança, transporte. O que nos leva de novo ao início: metáforas do vírus (Mello, 2020).

Essa metáfora é útil para nós, pois o que apresentamos aqui, a problematização do teatro enquanto experimento de filme, considera três aspectos: primeiro, a impossibilidade ou inviabilidade do encontro vivo entre pessoas no contexto da pandemia; segundo, a linguagem da arte em sua constante contaminação e mutação; e terceiro, a encenação em busca de espaços e corpos no tempo atual. Assim, a linguagem é como um vírus – a palavra expelida pelo corpo e a palavra ingerida pela imagem. Em um estudo sobre a metáfora viral e o sentido do lugar da escrita em William Burroughs (Burroughs, 1967), o psicanalista Pedro Teixeira Castilho coloca:

Ilusões e imagens são criadas pelas palavras que vêm de fora, pois, essas palavras atacam, viroticamente, os seres humanos e instituem a concepção binária da diferença sexual. A diferença sexual é um efeito da virulência da linguagem, a relação homem/mulher só existe porque os corpos estão submersos na linguagem. Por um outro lado, segundo Burroughs, o pensamento binário estabelece o desejo de união que não pode ser nunca atingido porque os opostos nunca podem se transformar em um “*won't be two*” (Castilho, 2005).

Esse deslocamento promovido pelo vírus, em conjunto com a ideia da contaminação imposta pelo isolamento, remete ao mesmo tempo ao dilema da abordagem binária teatro/cinema e, também, à impossibilidade de teatro e cinema se situarem como um só. A ideia de contaminação pressupõe um novo contato, se lembrarmos que o teatro, e principalmente o cinema, sempre estiveram associados a um lugar híbrido. Paulo Emilio Sales Gomes, num estudo inaugural, irá pensar as relações entre teatro, cinema e literatura através do personagem de ficção. Tendo em vista tal campo relacional, ele estabelece uma base para sua análise:

os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente, arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula (Sales Gomes in Candido, 2002, p. 106).

Durante o processo de construção de *Medeia por Consuelo de Castro*, a atriz Bete Coelho e membros da trupe compartilhavam na rede algumas referências sobre a experiência e o processo de montagem de um espetáculo em forma de teatro e de filme:

A tragédia nunca se fez tão presente na realidade da população mundial e, principalmente, do povo brasileiro. Esse gênero continua latente até os dias de hoje porque ele representa o que há de mais belo e monstruoso no ser humano: a incapacidade de agir somente pela razão (@cia.br116, 2021).

Outra postagem veicula a palavra ao ator Matheus Campos, que atua como Apsirto:

Atuar em *Medeia* foi um momento de reencontro como ator depois de sete meses sem estar nos palcos. O vírus me fez lembrar como somos frágeis diante de um inimigo invisível e o gênero trágico nos faz lembrar dessa eterna condição humana. A vida é efêmera quando não se é um deus (@cia.br116, 2021).

A divulgação virtual objetivava antecipar um processo, viralizando na rede e suas conexões (cartaz-megafone do romantismo mambembe intermediado por câmera e tela, já que tudo hoje é câmera e tela), a necessidade de um filme a partir de uma peça e a expectativa de um novo encontro permitido por algum sentido proposto no limiar entre teatro e cinema, deslocando-os para um terceiro lugar.

Susan Sontag lembra que:

Pelo fato de a câmera *poder* ser utilizada para projetar uma espécie de visão relativamente passiva e não-seletiva (...) o cinema é um *meio* tanto quanto uma arte, no sentido de que pode abranger qualquer uma das artes de representação tornando-a uma transição fílmica (Sontag, 1987, p.100).

Grande parte dos trabalhos de teatro veiculados nesse contexto de isolamento social tinha seu resultado derivado dessa dualidade do cinema: simples meio de veiculação do registro de uma cena; ou do cinema como linguagem – permitindo usar o automatismo do registro e do olhar da câmera, seu trabalho de fragmentação e montagem sobre o ator, o espaço e o tempo como elementos de intervenção artística na cena. Diante da impossibilidade do encontro vivo, o teatro lidava, particularmente nesses tempos, com esse binarismo na defesa de territórios de prática e contaminação, tentando estabelecer uma discussão que já vinha sendo levantada desde o surgimento do cinema, e mais ainda, retomada na contemporaneidade, em torno da presença de recursos digitais audiovisuais como parte do espetáculo teatral.

A produção de eventos e debates no formato, em palcos diferentes e numa mesma temporada foi e continua constante, pois, ainda no momento da escrita deste texto, não vemos a saída para o atual estado viral do homem. O teatro permitido pelo *meio* cinema talvez nunca tenha sido tão acessado pelo público (o público próprio e cativo do teatro) e, também, por um novo público. Um detalhe importante e definidor dessa dualidade entre meio e linguagem é que o evento, ou peça, tornou-se registro, cópia, e pode ser visto e revisto nos arquivos ou cinematecas da rede. Sontag (1987, p.100) esclarece:

Uma pessoa pode filmar uma peça, um balé e um acontecimento esportivo de forma que o filme se torne, falando-se de maneira relativa, uma transparência, e parece correto dizer que se está vendo o fato filmado. No entanto o teatro (ou dança) nunca é um *meio*.

Em *Medeia por Consuelo de Castro* a proposta de contaminação e deslocamento já estava presente no termo *teatrofilme* atribuído pelos diretores Gabriel Fernandes e Bete Coelho para nomear a nova produção, desenhada no atual contexto. A proposta do teatrofilme “testa os limites de coexistência entre o teatro e o cinema, assim como todos os limites de trabalho e relação humana passaram a ser reavaliados durante a pandemia” (@cia.br116, 2021). O diretor, vindo de experiência com a presença do audiovisual no espaço do teatro, acrescenta:

O ator, mais que o diretor, é quem está mais próximo do autor, expõe suas falas, dá vida, corpo, razão e emoção às personagens. Minha função foi, através da câmera e da edição, criar o terreno para florescer o trabalho dos atores e a história da Consuelo (@cia.br116, 2021).

Se a proposta de teatro e filme não seguia pelo caminho do encontro vivo e presente, e do que se repete como novidade a cada apresentação nos palcos, e nem mesmo do *ao vivo* das transmissões mais comuns do período de isolamento, a proposta mantinha na posição de frente a vontade de teatro, contaminando-a e deixando-a se contaminar por uma ideia de um suposto filme. A cena viva se estabelece num limiar entre texto-ator-espaço; promove-se, assim, um encontro com as possibilidades de registro da câmera sob um projeto de montagem (cinematográfica e teatral); e, por fim, um modo de encontro com o público é arquitetado. O que poderia ser algo binário, teatro-teatro, filme-filme, torna-se diálogo e os lugares passam a se confundir. Esse encontro, teatro e cinema, nunca foi novo e é sabido que o cinema sempre se desenvolveu a partir desse atrito, entre assumir sua cena e linguagem específica, na encenação a partir das formas plásticas puras, e de um cinema que economicamente precisou se associar ao texto e às intrigas originárias do teatro e do romance no início do século XX. De forma correlata, o teatro soube reagir ao cinema desde sua consolidação e procurou buscar suas especificidades próprias. Essa busca esteve presente nos escritos dos maiores pensadores do teatro e cinema do século XX, e parece não ter fim. As contaminações recíprocas atualizam-se e o surgimento do digital e do amplo acesso ao dispositivo câmera/tela só vem reforçar tal parceria.

A presença de um texto para guiar a cena foi relevante para buscar elementos de distinção entre os dois procedimentos – a *peça* no teatro (mais presente ou ausente como centro irradiador da cena) e o *roteiro*, o texto dramaturgicamente no filme (mesmo que mais presente ou ausente como estruturador da cena). A definição desses dois lugares em torno do efêmero do roteiro (fadado ao esquecimento e à lata do lixo depois de terminadas as filmagens) e à sacralização do texto do teatro (resgatado e repensado a partir de novas e sucessivas encenações) são possibilidades e distinções. O texto da versão de *Medeia* pela dramaturga Consuelo de Castro será a base para a encenação do teatrofilme e o ponto de partida para se estabelecer a realização – texto, ator, espaço, tempo, câmera e montagem (agora o termo apropriado em seu sentido cinematográfico). A palavra é dita e a cena é dita, reafirmando sempre a fidelidade ao texto, em detrimento da crença na imagem, ou simples paisagem, na força da natureza no mito de *Medeia* como potência a ser explorada.



Figura 1: A terra devastada. A natureza como o lugar do cinema. (Frame do teatrofilme / Gabriel Fernandes.)

No estudo sobre a relação entre texto e encenação, Raymond Williams destaca os quatro elementos centrais ao teatro: fala, movimento, espaço cênico e som; e apresenta quatro categorias de ação nesse espaço: a fala encenada, a representação visual, atividade e comportamento. Sobre a fala encenada ele lembra a tragédia clássica, onde todos os detalhes são tidos como pré-determinados e cita suas convenções, mas destaca que, entre as quatro ações, cabe a interferência e os pesos delegados pela sua efetiva encenação:

no teatro a relação entre texto e encenação não é nada estável. (...) as variações devem sempre ser compreendidas segundo os termos dos métodos possíveis e mutáveis de representação e escrita dramática” (Williams, 2010, p.219).

Por sua vez, o cinema se organiza a partir da autonomia da imagem e da possibilidade de abandonar a centralidade do ator e mergulhar em outros elementos da cena. Na sua *História do Cinema Mundial*, Georges Sadoul aponta para aquilo que funda o cinema e o separa do teatro desde o seu surgimento:

o cinematógrafo Lumière era uma máquina de refazer a vida. Já não eram fantoches que se agitavam na tela, eram personagens do tamanho natural, nas quais se distinguiram, melhor que no teatro, as expressões e a mímica. E, graças a um milagre que nunca tivera um equivalente no palco, as folhas agitavam-se ao vento, o ar espalhava o fumo, as vagas do mar vinham quebrar-se na praia, as locomotivas precipitavam-se sobre a sala, os rostos aproximavam-se dos espectadores. “É a natureza tal qual”, exclamaram com maravilhado espanto os primeiros críticos (Sadoul, 1983, p.52).

Entre a força do texto, a fala e a encenação com o irrepresentável da natureza, no teatrofilme, a cena nunca se desvia de Medeia e os personagens que a cercam. Fazer da paisagem o agente evocativo de sensações, tensões e ações – a ruína, o mar, a tempestade, o lugar possível da memória dos personagens, *animar* e humanizar a paisagem, talvez pudesse trazer a proposta de encenação mais para o lugar lembrado como específico do cinema. Em *Medeia por Consuelo de Castro*, a encenação está no nutrir-se do texto, sempre através dos atores, que nunca abandonam a cena. Nessa adaptação, o texto, o ator e a utilização da descentralização da cena talvez deslocasse a sua parte filme apenas como única forma e meio de encontro com o público. Mas não é o que ocorre. Algo nos intriga nessa *Medeia*, e com o trabalho do filme (câmera e montagem) chegamos a algum lugar. Onde o cinema (e o teatro) viria, aqui, reivindicar o seu lugar?

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, pela mudança de plano, a interpretação do ator (Bazin, 2014, p.164).

O teatrofilme de *Medeia* parece problematizar essa colocação de André Bazin, no seu celebre estudo sobre o *teatro filmado*. No teatrofilme, a parte teatro nos parece sempre reivindicado, sempre presente, dada a sua interdição, como origem do projeto divulgado pela trupe. Todos os atores estão ali no *set* do filme em deslocamentos – isolados e contaminados pelos dois espaços. O espaço do palco resiste ao local real das ações demandado por um filme mais usual. A trágica personagem de Medeia, exilada de seu reino, não pode mais voltar, está exilada também de seu lugar (o palco). Esse desenho parece claro pois o *set* do filme insiste em elementos cenográficos deslocados, metafóricos e imaginários como um cenário fabricado para o espaço do teatro. Não se trata da reprodução do real em um estúdio. A natureza aparecerá nessa leitura apenas para libertar Medeia com sua vingança.

O espaço do teatro é bem demarcado na cena em que Medeia planeja sua vingança contra a traição de Jasão, que irá se casar com a filha do rei Creonte. Ela vai presentear a futura noiva com o vestido de ouro que seu avô, o sol, lhe deu de presente de casamento com Jasão. Ela nos conta que, ao vesti-lo, a rainha arderá em chamas junto de seu palácio e cidade. Na cena, a câmera espreita Medeia em seu monólogo sobre um chão coberto de carvão. Sobreposições sobre uma aparente tela trazem para esse espaço a imagem exterior da devastação. Ela, então, se curva e retira do carvão o vestido de ouro. Existe a recusa do corte cinematográfico, que inaugura a magia nos efeitos especiais mais comuns do cinema. O propósito do gesto é realçar seu simbolismo e não a surpresa ou o realismo da revelação do vestido enfeitado. O ambiente sempre imerso em um fundo infinito negro, sua rotunda invisível, e projeções/sobreposições de outros

espaços exteriores à cena (luz, telas translúcidas) como recursos associados ao audiovisual. O propósito desse espaço imaginário e simbólico é apresentado pelo diretor de arte Cássio Brasil, no exemplo do uso cênico do carvão:

Como subproduto do fogo, ele carrega a qualidade ambígua daquilo que já foi queimado ou ainda está por queimar criando, portanto, uma elipse narrativa no espaço. Perde-se a referência entre passado e futuro (@cia.br116, 2021).



Figura 2: O cenário no teatro possível: projeções, sobreposições e lugares imaginários. (Frame do teatrofilme / Gabriel Fernandes.)

Quanto às projeções e sobreposições, fica a dúvida se são elementos cênicos, hoje comuns com o acesso às ferramentas digitais do audiovisual, ou se esses elementos na cena foram acrescentados na finalização do filme. O indexical inerente ao gesto fotográfico da câmera, a imagem técnica como documento e vestígio do ato de se ter efetivamente testemunhado os fatos e a cena (onde os atores se encontraram), não se faz menos ambíguo. Não sabemos ao certo se essas sobreposições e encontros são fruto de uma posterior composição cênica. Os recursos de manipulação digital das imagens, muito acessíveis hoje, jogaram por terra essa certeza do encontro real. Hoje podemos trabalhar a imagem do filme com a mesma liberdade que temos diante de uma tela de pintura, acrescentando ou subtraindo elementos, ajustando cores, acrescentando camadas e inserindo recortes. Não seriam esses recursos o equivalente às rotundas pintadas compondo o cenário tradicional de um determinado espetáculo teatral? Essa questão lança questões sobre um dado específico da realização do filme, que é seu material bruto. Não há dúvidas que todas as cenas do teatrofilme foram filmadas em diversas tomadas de cena, algumas tomadas únicas, ângulos, aproximações, afastamentos, erros, acertos, repetições. Desse material bruto registrado em um suporte de filme, as cenas foram articuladas e manipuladas no momento da montagem ou edição propriamente dita. Ou seja, o encontro entre os personagens e algumas cenas se deram somente no suporte do filme, depois de articulado e manipulado digitalmente o material na ilha de edição. Assim, podemos perceber esse jogo de interferência da imagem retocada nos encontros de Medeia com a Ama, sempre em planos paralelos ou sobrepostos, os encontros (reais?) entre Jasão e Creonte, contra o fundo de espelhos. O toque explícito de mão e rosto entre Creonte e sua filha Glauce. Medeia e o fantasma do irmão. A cena do pedido de perdão e comunicado da sentença de Jasão a Medeia, intermediado por um vidro ou transparência, onde os rostos ora estão paralelos ou se sobrepõem para quase formar um só. Essa plasticidade da imagem ganha força máxima de encenação quando Medeia procura Creonte para fingir arrependimento, em um jogo de sedução e início de vingança: Medeia surge aos poucos através da textura da tela de fundo negro. Creonte surge como uma projeção desproporcional do primeiro plano de seu rosto, com texturas ou manchas da parede sobre a pele. Houve o encontro vivo dos atores entre si e com o jogo da câmera? Ou é tudo montagem?



Figura 3: As telas e os encontros interditados. (Frame do teatrofilme / Gabriel Fernandes.)

Quando o teatrofilme testa a presença dos atores, o teatral no cinematográfico, o corpo ganha força, e o ator e o processo de encenação do teatro invadem a paisagem – o vento, o chão queimado, a natureza. E o corpo do ator diz: eu sou Medeia, eu sou Creonte, eu sou Jasão, eu sou ator e personagem, assumindo sua teatralidade ou “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral” (Pavis, 2008, p.372). Mas a vontade do filme suposto para o teatro persiste. Podemos tentar mensurar o grau de intervenção da encenação do filme sobre a presença dos atores nessa dosagem de teatralidade, previamente prevista ou roteirizada pelo texto referência da tragédia de Medeia. Se o gesto de cinema no teatrofilme não se limita apenas a ceder o espaço que lhe é mais característico, talvez possamos pensar na presença do filme no espetáculo *Medeia por Consuelo de Castro*; não na fabricação do filme mais usual de ficção, mas sim na encenação do filme documentário:

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma da coisa (Comolli, 2008, p.170).

Sob essa ótica, o filme como linguagem interventora no teatrofilme ganha enorme força ao trazer atores contaminados pela presença do teatro e, ao mesmo tempo, presenças contaminando o realismo do filme – e, em conflito, uma ideia de ator dissociada do realismo ou naturalismo demandado pelo cinema: “No cinema, a presença específica do corpo se sobrepõe a qualquer arte de composição. (...) o código do *natural* é muito mais opressivo no cinema: não basta imitar, sugerir, é preciso *ser*” (Roubine, 2002, p.54). Isso para lembrar que, dada a qualidade do gesto fotográfico, que toma um ator no espaço, a câmera do cinema registra um corpo que já se manifesta no simples recorte, na manipulação de seu tempo e espaço no quadro. O ator é imediatamente registrado em algum suporte técnico de imagem, numa ação fadada à repetição, sem o menor risco do erro, ou do desvio no corte final. No cinema, a presença do ator está irremediavelmente marcada por essa propriedade, o que permite, por exemplo, eleger um simples passante no instante da filmagem como um ator e torná-lo parte da cena do filme. O cinema permite esse ator que é único, um *ator cotidiano* (Barba, 2012). Ator esse, fundido com a pessoa e despojado em suas ações (seu corpo e seu gesto) do estudo e da técnica para a cena (geralmente buscados nos estudos de teatro) e que, todavia, dado o projeto de um tipo de filme, é colocado em cena, não apenas como pessoa, mas também como personagem. O filmeteatro parece documentar o ator na cena da tragédia.

Bete Coelho está em *Medeia por Consuelo de Castro* na sua presença documentária. Aliás, todos os atores do teatrofilme estão disponibilizados para a cena como *atores sociais* na leitura de Bill Nichols em seus estudos sobre o filme documentário. Segundo o autor, o termo surge:

para enfatizar a dosagem em que os indivíduos representam a si para os outros; (...) O termo também é utilizado para nos lembrar que os atores sociais, as pessoas, trazem sua ação dentro da arena histórica, onde eles performam (Nichols, 1991, p. 42).

O primeiro olhar, o olhar do cinema, nos diz que o teatrofilme deixa-se impregnar primeiramente pela pessoa Bete Coelho em um estado de atriz de teatro, no lugar que deveria ser, se possível, o do teatro, para depois, em um segundo olhar, nos deixar identificar e impregnar por Medeia, participar da sua trama e tragédia. Embora uma atriz muito reconhecida, principalmente pelo teatro, não é a questão de falar em *tipagem*: “O tipo define o conjunto das características físicas e vocais de um ator na medida em que elas se encaminham para um certo gênero de papéis, e somente para este gênero” (Roubine, 2002, p.75), e nem no sentido de *mito*: “Nas sucessivas encarnações através de inúmeros atores, permanece a personagem de Hamlet, enquanto no cinema quem permanece através das diversas personagens que interpreta é Greta Garbo”, coloca Paulo Emílio Sales Gomes (in Candido, 2002, p.115). A presença da atriz Bete Coelho e seus pares é a perfeita representação do ator interdito do teatro, apresentando-se em filme, no rastro de uma presença como na bela colocação de André Bazin (2014, p.174):

É errôneo dizer que a tela é absolutamente impotente para nos colocar “em presença” do ator. Ele faz isso à maneira de um espelho (que, é ponto pacífico, substitui a presença do que se reflete nele), mas de um espelho com reflexo diferido, cujo aço retivesse a imagem.

O magnetismo da atriz, o corpo expressivo, uma forma de falar – presente no filme numa espécie de desvio – para além do estranhamento que testa e, a um só tempo, compõe uma só presença na atriz em processo de fabricação ficcional da personagem trágica de Medeia. A teatralidade na pessoa e personagem (e com certeza os outros atores parceiros do teatrofilme estão nesse mesmo desenho de presença) é aqui o material para o filme – a sedimentação do personagem não na pessoa comum (aquele passante no instante da cena do filme) mas no ator, vestido de uma técnica pessoal ou códigos preexistentes a serem utilizados na cena proposta pelos encenadores/realizadores. E não faz parte do projeto de teatrofilme que a paisagem real se desloque para o centro do drama e, no seu poder de evocar sentidos e sensações, conduza uma parte da tragédia. Bete Coelho e os atores da trupe são três: a pessoa, o ator, a personagem. Os três em estado de contaminação pelo espaço e pela presença de dois lugares. Na encenação do filme, o espaço, o tempo, o acaso, associado à ilusão do real, são os elementos que indicam para o ator uma direção ao natural, à desconstrução técnica, até que sua fabulação encontre a pessoa no personagem. Ator esse que não interage diretamente com a câmera, mas joga com ela. Diferentemente do teatro, o ator nesse espaço não tem nenhuma resposta ou troca imediata com o espectador e não pode atualizar reações e novas ações. Como ressalta Jean-Jacques Roubine (2002, p.78) a partir do teatro: “qualquer *natural* é, apesar de tudo, histórico”.

Além de ser criada a partir de um encontro vivo no momento do *set* do filme, e atualizada no momento do encontro com o espectador mediado por uma tela, a imagem no cinema é uma imagem imposta pelo ponto de vista da câmera/realizador sobre as ações. Para Ismail Xavier (2003, p.37), no filme:

junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar: em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo.

Já na sala do teatro estamos mais livres. O direcionamento do nosso olhar sobre a cena pode ser direcionado pelo foco da luz ou pelo do gesto do ator, mas o que sustenta esse encontro são os lugares imaginados, as falas encenadas, os personagens muitas vezes deslocados nos seus atores – a mulher faz o homem, o homem a criança, o belo faz o feio, assim por diante, e tudo isso também nos é crível. Dois encontros e dois acordos.

O olhar sem corpo do espectador tem, no filme, a possibilidade de adentrar a cena e acompanhar os atores do melhor ponto de vista possível, ou do ponto de vista que nos é dado ver, sem escolhas, por isso, também, olhar imposto. Esse olhar fragmenta o espaço, as ações e os corpos, numa aparente descontinuidade, que através da montagem reconstrói uma totalidade para nós e, principalmente, um novo espaço no mundo. Pactuamos com o caráter mais automático do gesto fotográfico, que determina um poder de crença no que vemos, de tomar como real prontamente a cena apreendida pela câmera e fixada em um suporte técnico, naquele instante de um certo *teatro*.

No cinema, para além de uma primeira etapa, da criação de uma *mise-en-scène* próxima ao teatro, o ser atuante em um espaço e tempo, o processo avança para uma próxima etapa de encontro dessa cena com o jogo de intermediação da câmera. Assim, como vimos anteriormente, a opção pela condução do drama no teatrofilme está pautada pela *fala encenada* dos personagens da versão de *Medeia por Consuelo de Castro*, mais do que o predomínio das *representações visuais* ou da simples paisagem. No momento de encontro com a câmera percebemos que o gesto do realizador é deixar a apreensão da cena em planos longos, com as ações dos atores em fluxo.

A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o real acabe advindo (Aumont, 2004, p.66).

Assim lembra o teórico Jacques-Aumont sobre a autoria de alguns realizadores. E a presença em fluxo também é uma característica teatral. O *real* em *Medeia*, está determinado pelo seu projeto inicial, a tragédia e suas convenções atualizadas “na realidade da população mundial e, principalmente, do povo brasileiro” (@cia.br116, 2021). Trabalha-se no momento do *set* do filme com as limitações desse instante de isolamento social e do encontro vivo, no *set* do filme e no palco do teatro.

No espetáculo tudo está traduzido no projeto do filme: o teatro interdito, a imagem imposta do cinema e o drama imaginário dos personagens e atores. Em *Medeia*, na sua estreia, o encontro com o espectador não foi veiculado ao sabor do *ao vivo*, buscado por outros espetáculos ou *teatros* advindos dessa mesma situação de isolamento social. Portanto, é importante colocar a questão: No encontro com sua parte *filme*, como foi aproveitado os recursos narrativos permitidos pelo cinema? Nesse jogo de assumir espaços e corpos contaminados, podemos eleger uma ou duas sequências do teatrofilme e analisar três elementos reconhecidos pela teoria como vedados ao teatro: a câmera subjetiva, ou a possibilidade, no filme, do espectador assumir o olhar e ponto de vista do personagem; o plano e contraplano da ação tornando tudo, 360 graus, o mundo real da cena; e o plano detalhe, que permite não só descentralizar a cena, mas buscar no rosto ou olhar o que não precisa ser dito ou ampliado pelo gesto do ator.

O monólogo é comum ao teatro e ao cinema, mas a exteriorização do monólogo pela fala tem uma força teatral. No mundo real do espaço no cinema, salvo em algum contexto especial ou experimento formal, o monólogo se expressa em *off* (fora de quadro da cena). Não só porque na vida expressamos nossos pensamentos e sentimentos verbalmente através do diálogo ou de uma escuta direta, mas porque no filme a câmera tem propriedades especiais sobre a cena. A aproximação da câmera tem a capacidade reconhecida de *ler*, adentrar o personagem e ressignificar os objetos os quais ela destaca: “Mecanicamente, uma simples lente pode a seu modo ser suficiente para revelar a natureza íntima das coisas” (Epstein, 2012, p. 296). O que *Medeia* verbaliza estaria no detalhe de suas mãos tensas, no seu rosto, nos seus olhos que expressam o ódio, a vingança. Bastaria no filme o silêncio ou a inserção das maquinações e angústias de *Medeia*, apenas no silêncio de seu pensamento. A opção de encenar o monólogo de *Medeia* sem levá-lo para o extracampo da imagem e da fala direta, não diminuiu a força de profusão dos detalhes no rosto, boca, olhos, corpo e mãos da atriz. Os planos são belíssimos e, algumas vezes, encenar o conflito de uma *Medeia* atualizada, não poderia ser mais eficiente que sua fala trágica e cortante sobre o rosto expressivo da atriz. A presença de *Medeia* no teatrofilme é quase todo em primeiros planos e *planos detalhe*. Nesses planos, além da expressividade formal associada ao texto, da atriz-personagem-pessoa, a plasticidade da imagem em preto e branco não deixa claro se a sua força dramática parte do teatro para o filme ou do filme para o teatro. Temos como exemplo a cena em que *Medeia* lança seu feitiço sobre Glauce. Um plano detalhe do rosto da princesa em êxtase e agonia é pressionado e deformado pelas mãos de *Medeia* (ou são, na verdade, as mãos da própria atriz/Glaucé?), enquanto segue o monólogo em *off* ou extracampo: “(...) agora meus materiais de sortilégio, os mais daninhos, os mais dolorosos, os venenos (...)” (@cia.br116, 2021). Talvez, a predominância do plano detalhe não seja apenas para aproveitar a porção filme no espetáculo: “o teatro da pele”, na exata definição de Jean Epstein (in Keller, 2012, p.272), mas para traduzir em imagem o que Bete Coelho, diretora, coloca sobre *Consuelo de Castro*: “é uma das poucas dramaturgas que percebe a embocadura do ator e seu movimento interno: ‘é como se ela entrasse na carne das personagens’” (@cia.br116, 2021).



Figura 4: O plano detalhe e um possível encontro. (Frame do teatrofilme / Gabriel Fernandes.)

A câmera torna-se subjetiva quando abandona a observação externa da cena, permitindo ao espectador assumir o ponto de vista do personagem dentro da trama. Com a *câmera subjetiva*, o espectador vê o que o personagem vê, através do seu olhar e do seu corpo, proporcionando um outro modo de identificação. Fazer com que o espectador assumira o corpo e olhar sobre o mundo do personagem da trama é operação claramente negada ao teatro. Nem mesmo a interferência de recursos audiovisuais em algumas peças teatrais são suficientes para incorporar esse elemento do cinema. São experimentos formais sobre essa impossibilidade. No teatrofilme somos todos observadores de fora e essa barreira nos parece, mais uma vez, a opção de o encenador/realizador estabelecer um desenho para o encontro conosco, que também é o do teatro.

Em *Medeia*, mesmo que presentes no mesmo ambiente o encontro do teatro com o filme, o que se representa é o isolamento. Os encontros estão sempre separados por camadas de imagens, telas, projeções, texturas e recortes. O próprio corte cinematográfico já é em si um elemento de separação e projeto de articulação posterior, fora do momento do encontro no palco-set do filme. Nos momentos dos diálogos do texto da tragédia, a frontalidade da cena, em algumas sequências, dá lugar à tradicional montagem em *plano e contraplano*. Essa articulação tem a característica do filme em colocar as ações e reações dos personagens na totalidade do mundo onde se encena. Tudo é parte do lugar real da história. Nessa articulação da montagem, o aparato técnico – câmera, luz, som e equipe, desaparece e, ali no espaço real da cena, passam a existir somente os personagens e o mundo.

Uma cena representativa e forte sobre a frontalidade da cena, que se soma ao conflito do texto dramático, pode ser observada na mesma cena quando Medeia dialoga com Creonte, para apresentar o vestido a ser presenteado para sua filha, e no jogo de sedução que se estabelece. Plano e contraplano não se efetivam e o dado visual é produzido pela separação entre Medeia presente e a imagem de Creonte mediada por uma tela, em proporções desiguais, em um espaço de encontro que não escapa aos aspectos mais próximos do palco. Assim, também, na cena seguinte, no encontro de Medeia com Jasão.



Figura 5: A tragédia encontra a natureza. (Frame do teatrofilme / Gabriel Fernandes.)

Esses elementos que interferem na cena, e que fundam o espaço do filme, testam especificidades, mas jamais conseguiram inaugurar um binarismo da cena. O teatrofilme, na sua releitura do mundo de Medeia, apresenta um final muito significativo, inclusive para exemplificar o recurso do plano e contraplano na espacialidade do filme. Ao aproximar-se de seu desfecho trágico, a cena é levada para a natureza. As folhas se movem ao vento, o chão queima, Medeia está vingada, mas recebe de Jasão a notícia da morte dos filhos. Na montagem do diálogo em plano e contraplano, os atores estão imersos no mundo. Tudo participa da cena, não há coxia, não há camarim (o teatro não

acontece para o espectador em seus bastidores, apenas no espaço traçado do palco). O poder de encenação visto no interior do enquadramento da imagem é tão forte quanto a cena que se esconde no fora de quadro, ativa, participando do contexto da trama. Enquanto vemos o encontro final de Jasão e Medeia, em outro lugar, algo está acontecendo, os argonautas preparam o navio, o toão de ouro está sendo roubado, e o mundo prossegue paralelamente à cena.

Esses elementos do teatrofilme se efetivam nos instantes finais da tragédia, quando o espaço do cinema parece que vai se sobrepor definitivamente ao espaço da peça. Tudo é terra devastada. Porém, um novo corte, leva a cena de volta ao espaço imaginário do palco possível, das projeções, sobreposições, do fundo negro infinito e de objetos simbólicos. O teatrofilme chega ao seu desfecho, e de volta ao seu lugar mais contaminado. A cena readquire a frontalidade em fluxo. Medeia, em um gesto muito significativo, olha ao longe e lança o olhar acima do olhar da câmera, para o infinito da plateia imaginária, mergulhada no escuro. Ela apresenta seu monólogo final sobre sua desgraça e maldição e parte com os argonautas. Nesse momento, e somente nesse instante final, Medeia olha para a câmera, e a câmera somos nós. Medeia esboça um leve sorriso, e seu corpo se movimenta ao sabor do mar também imaginário. O teatrofilme suposto para o contexto atual se efetiva. O direito ao deslocamento, estar fora das convenções de um naturalismo demandado pelo filme realista, por parte da presença do ator e do lugar do cenário, transporta a realização e a montagem de *Medeia por Consuelo de Castro* de volta para o local mesmo do mundo em contaminação, dos espaços interditados, negando o binarismo inaugural que se experimenta sempre na intervenção do vírus, no encontro entre teatro e filme.

* Rafael Conde é doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, pós-doutorando em Cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP e Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes das Escola de Belas Artes da UFMG. Entre seus trabalhos em cinema destacam-se: *Uakti: Oficina Instrumental*, *A Hora Vagabunda*, *Françoise*, *Samba-Canção*, *Frenteira*. É autor do livro *O ator e a câmera: Investigações sobre o encontro no jogo do filme* (Editora UFMG, 2019).

Referências

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARBA, Eugenio; Savarese, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Realizações, 2012.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BURROUGHS, William S. *The ticket that exploded*. New York, Grove Press, 1967.

CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTILHO, Pedro Teixeira. "O mais além da escrita na obra"; "The ticket that exploded" de Williams Burroughs. Em Tese, Belo Horizonte, V. 26 N. 1, p. 245-252, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3667>. Acesso em fevereiro 2021. DOI: 10.17851/1982-0739.9.0.245-252

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. (org). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. New York: Amsterdam University Press, 2012.

MELLO, Marcelo Reis de. *Metáforas do vírus*. Outras Palavras, 2020. Periódico on-line. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/metaforas-do-virus-%EF%BB%BF/> Acesso em: 8 fevereiro 2021.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2002.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial I*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Filmes e mídias

@cia.br116, instagram, acessado em fevereiro de 2021.

COELHO, Bete e FERNANDES, Gabriel. *Medeia por Consuelo de Castro*. @cia.br116, Canal Youtube. Teatrofilme. Veiculado em: <https://www.youtube.com/channel/UC1SHxolUe9vFrWboCD57Jg/featured>. Acesso em: 7 fevereiro de 2021.