V ENALLI
ENCONTRO NACIONAL
DE LÍNGUA E LITERATURA
CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO
UNIVERSIDADE FEEVALE

TEATRO-FILMADO É FILME?
UMA ANÁLISE DA NARRATIVA NOTRE DAME DE PARIS

Cristine Marquetto[1] (Feevale)

RESUMO
De acordo com os temas trabalhados em aula na disciplina Ficção das Narrativas Audiovisuais, foram vistas as perspectivas diversificadas tanto do cinema quanto do teatro. Uma análise da narrativa de um teatro-filmado pode se mostrar reveladora quanto a sua função fílmica ou apenas registral. Teatro-filmado é filme? Para responder a essa pergunta, foram analisados alguns aspectos da narrativa do filme Notre Dame de Paris e comparados com elementos da narrativa do cinema e do teatro. É inevitável, em momentos de liberdade de padrões estéticos artísticos, nos depararmos com narrativas cada vez mais híbridas.
Palavras-chave: Notre Dame de Paris. Teatro-filmado. Narrativa.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo vai tratar das questões que permeiam o teatro e o filme e seus elementos narrativos. Tanto as narrativas teatrais quanto as cinematográficas tem as suas peculiaridades e suas estratégias para envolver o espectador, entretanto, ao longo dos anos, elas vêm se modificando. São muitos os livros que viraram filmes, ou filmes que viraram peças, e peças que viraram filme. São muitas as possibilidades e, hoje, convivemos com linguagens híbridas que desenvolvem novos meios de nos contar histórias.

Entre leituras que contrapõem teatro e cinema, surgiu a ideia de não contrapô-los, e sim unificá-los. O "teatro filmado" se mostrou um gênero pouco apreciado em algumas leituras, sendo, algumas vezes, criticado:

> O problema do teatro filmado, pelo menos para as obras clássicas, não consiste tanto em transpor uma 'ação' do palco para a tela, e sim em transportar um texto

[1] Mestrando no curso Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale.

> de um sistema dramatúrgico para um outro, conservando-lhe, no entanto, sua eficácia. Não é, portanto, essencialmente a ação da obra teatral que resiste ao cinema, mas, para além das modalidades da intriga, que seria talvez fácil de adaptar à verossimilhança da tela, a forma verbal que as contingências estéticas ou os preconceitos culturais nos obrigam a respeitar (BAZIN, 1993, p. 148)

O que Bazin menciona diz respeito à impossibilidade de fugir de certas convenções e estratégias dramatúrgicas que o teatro possui quando filmado e que é preciso respeitar um conceito estético e que o cinema perderia, então, sua ideia de inovação e criatividade. Sem maldizer quaisquer das afirmações do célebre pesquisador, o mundo hoje vive o momento do hibridismo, e esse intercâmbio entre técnicas estéticas e conceitos artísticos dos mais diversos segmentos só têm a agregar nas concepções de produção cultural das sociedades.

Mas teatro filmado é filme? Para melhor desenvolver as características desse gênero híbrido e analisar como se apropria das formas de linguagem e como se utiliza dos elementos como tempo, espaço, narrativa, escolheu-se o filme, ou o "teatro filmado", Notre Dame de Paris, do diretor Gilles Maheu, adaptado do romance de 1831 de Victor Hugo, escritor francês. Este musical teve sua estreia em 16 de setembro de 1996, e em 1999 já estava lançado o filme da peça. O espetáculo foi sucesso absoluto de público e de crítica na Europa e na Ásia. De acordo com o Guiness Book, foi o musical que mais fez sucesso em seu primeiro ano. Foi apresentado também no Canadá, Bélgica, Rússia, Suiça, Itália, Espanha, China, Korea do Sul e Taiwan, além de uma versão mais curta ter sido apresentada em Las Vegas e ter tido uma produção completa em língua inglesa, em Londres.

Na realidade, esta não foi a primeira vez que essa história foi adaptada, nem para o teatro e nem para o cinema. Mais conhecida como "O Corcunda de Notre Dame", tem em torno de 6 adaptações teatrais internacionais (sendo a primeira em 1836) e mais de 10 adaptações para cinema e televisão (sendo o primeiro filme chamado "Esmeralda" de 1905). Um dos romances históricos mais conhecidos do mundo e o queridinho, considerado mais sombrio, dos Estúdios Disney, o livro de Victor Hugo traz uma história de amor trágica, violenta, com sérias questões de imigrações, pertencimento coletivo, identidades culturais,

exclusão social e hierarquias sociais. Cabe, a fim de esclarecimentos para uma melhor compreensão das análises que seguem, a sinopse do filme.

> *Em 1482, Gringoire, um trovador e cidadão de Paris, conta a história que ele testemunhou. Os ciganos, liderados por Clopin, chegam a Paris e pedem asilo a Notre Dame, localizada na Ilha da Cidade, ao lado do Palácio do Governo. Na época, além de a Igreja ser o centro e uma das grandes instâncias de poder, também abrigava os sem-teto que se acomodavam nas suas escadarias. Entretanto, a presença desses estrangeiros perturba o arcebispo que controla Notre Dame, Frollo. Usando o poder da Igreja, ele pede a Phoebus, o jovem chefe da guarda do rei, para expulsar todos os ciganos de Paris. Mas Phoebus não esperava encontrar, entre estes forasteiros, uma bela jovem, Esmeralda, por quem é tomado de desejo. Ingênua, ela se apaixona pelo belo cavaleiro, sem saber que ele é noivo de Fleur -de -Lys. Ao vê-la dançando na festa da cidade, Frollo também se encanta pela jovem e vive a dualidade de seu amor por Deus e por Esmeralda. Quasimodo, o sineiro, que é tido como monstro devido às suas deformidades, também se apaixona por Esmeralda quando esta o ajuda em um momento de dificuldade. Quasimodo se mostra um amigo muito fiel, enquanto Phoebus se mostra um amante traiçoeiro e Frollo, um dos vilões mais complexos já criados. Mais do que um triangulo amoroso, essa história cheia de conflitos sentimentais e éticos não tem um final feliz*.

Seguirá uma análise de como essa narrativa se desenvolve, de que forma se mostra teatral ou se mostra fílmica (ou os dois), dialogando com todas as estratégias possíveis desses dois gêneros. Devido à densidade das questões levantadas, ficarão explícitas, inevitavelmente, algumas explanações sobre o sentido e o significado de algumas das cenas, construídas de forma a passarem um sentimento significativo quanto a questões sociais, não somente da época retarada, mas que têm reflexos na contemporaneidade.

2 ANÁLISES DA NARRATIVA DO TEATRO-FILMADO

Sabe-se que a ação determina a narrativa. Para Gaudreault (2009), o que é preciso para ser uma narrativa são acontecimentos que se desenvolvem em um espaço de tempo. Não é preciso responder todas as perguntas ou ter um final conclusivo, mas se faz necessária uma sequência de acontecimentos em um tempo delimitado. Sendo assim, o tempo é

condição da narrativa. A sequência de tempo que passa no curso da história é mostrada no cinema através de imagens, diferentemente do que nos livros, por exemplo, que se usa a palavra. No cinema, "o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis" (PELLEGRINI, 2003, p. 18). A câmera revela-se como uma extensão do olhar do homem que é livre da imobilidade do ponto de vista, percorrendo o tempo de forma maquinária e não de forma humana. Trata-se do tempo da imagem móvel.

A espacialização do tempo produziu mudanças profundas nas formas de perceber o espaço e também de representa-lo. Devido à simultaneidade que a flexibilização do tempo proporcionou, podemos falar de "mundos possíveis". Umberto Eco (1994) trata este tema de forma objetiva quando explicita que no curso dos eventos, os acontecimentos podem não ser reais, mas são possíveis. A norma básica para aceitar o acordo ficcional é a suspensão da descrença: "A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz leva-la a sério." (Eco, 1994, pag. 84). Para nos envolver com o mais impossível dos mundos, as narrativas contam com o nosso conhecimento de mundo real para ser a base de construção dos outros sistemas. Adotamos o mundo real como pano de fundo e os mundos ficcionais são parasitas desse mundo.

O cinema adota uma postura mais moderna de linguagem do que outras instâncias, como a literatura e o teatro, no momento em que faz circular a história em torno do espaço e não mais de personagens específicos. Agora é o espaço que se associa ao personagem, ao narrador e com os seus pontos de vista. Trazendo esse conceito para o filme Notre Dame de Paris, vemos que o espaço não é enfatizado em relação à imagem. O cenário é sempre o mesmo, apenas com alguma movimentação dos pilares e aberturas de buracos na parede que representam a catedral. Até mesmo em cenas como a prisão de Esmeralda o cenário se mantém, alternando de forma muito simplificada o contexto das cenas. Essas mudanças apenas de signos da cena são propicias de espetáculos teatrais. Neste filme, tudo acontece aos pés de Notre Dame, e nada mais é necessário mostrar, apenas o imprescindível para a contextualização da realidade do personagem.

Figura 1 – Cenário

Figura 2 – Cenário

Figura 4 – Cenário

Figura 3 – Cenário

Figura 5 – Prisão de Esmeralda, mesmo cenário

Figura 6 – Adornos no mesmo cenário base

"A narrativa moderna busca no cinema a impressão de movimento e descontinuidade, justamente para romper com essa convenção" (PELLEGRINI, 2003, p. 25). Esse "movimento" existe neste filme, mas não essa descontinuidade, esse corte de um espaço para outro. A história se desenrola de forma contínua mantendo o mesmo espaço. A movimentação da narrativa do filme não está atrelada à descontinuidade entre as cenas, mas sim à sequência de fatos narrados pelos próprios personagens. Essa falta de rupturas imagéticas pode causar aos amantes do cinema um certo descontentamento quanto às expectativas de rapidez e dinâmica na narrativa.

É importante ressaltar que a descontinuidade do cinema não tem relação com a quebra de ritmo da narrativa. O cinema troca de cenas (e de cenários) de forma a ligá-las umas às outras, construindo a realidade fílmica de forma a estabelecer nexo entre os espaços sem a necessidade de explicações verbais. Neste filme não há troca de espaços, pois é sempre o mesmo. Por sua vez, existem, neste teatro-filmado, rupturas significativas entre uma cena e outra que impede de tratarmos essa produção na mesma categoria de ritmo e

de ligação de cenas do cinema. Entretanto, a forma como a narrativa conduz para a próxima cena não é, tampouco, teatral.

Se olharmos com atenção, podemos identificar que, para a troca de cenas, a montagem do filme utiliza o efeito slow motion com a cena seguinte e com a próxima música ao fundo, ocultando a forma como o espetáculo teatral se rearranja para a próxima cena. Essas montagens realizadas em um período pós-produção revelam efeitos cinematográficos que podem vir a legitimar o teatro filmado como filme de fato, mas em um formato híbrido. Outros efeitos de pós-produção podem ser observados ao longo do filme, como sobreposição de imagens, efeitos de câmera, closes gravados de uma cena e inseridos em cortes de planos, recortes de ações específicas que estão acontecendo em paralelo, etc. Claramente, essas imagens não foram vistas desta forma por quem era espectador da peça.

Figura 7 – Transição entre as cenas

Figura 8 – Transição entre as cenas

Figura 9 – Efeito Slow Montion

Figura 8 – Sobreposição de cortes

Figura 10 – recorte inserido durante a cena

Figura 11 –recorte inserido durante a cena

Figura 12 – recorte de ação durante a cena

Figura 13 – recorte de ação durante a cena

O cinema tem o caráter de expandir o espaço do palco. Por ter, muitas vezes, uma necessidade de velocidade e constantes mudanças para entreter o espectadores, ele evita o tédio que pode vir a surgir nos espectadores do teatro. O filme vai de uma cena a outra, de um país a outro, de forma rápida e dinâmica. O teatro restringe-se a um espaço limitado, o cinema tem o mundo.

> Há uma diferença nítida entre o efeito gerado por conflitos vividos num terreno posto em suspenso (como o palco) e o efeito gerado por uma interação entre personagens que se projetam num mundo sem limites claros, cujo movimento as insere no mundo cotidiano e nas situações que sugerem amplos horizontes de variedade de vida (XAVIER, 2003, p.79).

Para o autor, o espaço do palco tem maior poder de simbolização, os personagens têm maiores possibilidades de assumirem posições míticas e de seres especiais em um confronto esquemático. Já no cinema, as figuras humanas são diluídas no *continun* da vida, no cotidiano das práticas sociais.

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

Para este autor, é impreterível fazer a diferenciação entre mostrar e narrar. Mostrar tem apenas o cunho do relato factual, enquanto narrar implica um olhar opinativo de quem o faz. Narrar quer dizer relatar segundo uma intenção, uma percepção da história. Cada indivíduo poderá narrar a mesma história, mas de maneiras diferentes. Na prática, cada tipo de linguagem narra à sua maneira, a partir de suas estratégias de envolvimento do espectador. Cada diretor opera a câmera de forma a narrar, e não mostrar, uma série de acontecimentos de acordo com a sua intenção particular. Tanto o teatro quanto o cinema narram histórias, não mostram cenas.

> Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. (XAVIER, 2003, p. 74).

Dentro da dialética entre mostrar e narrar que Xavier nos coloca, ele traz algo que é frequente nas peças teatrais: o recurso das narrativas internas, quando um ator é dotado de uma vontade de contar, como um flashback, que não raro ganha apresentação cênica e que se alonga para um "ponto de vista" que domina o espectador. Acabamos escolhendo um ponto de vista para ver a história. Essa retrospectiva elucidativa, essa referência ao passado, define a experiência mais decisiva dos personagens.

Em Notre Dame de Paris isso é por demais corriqueiro. Os personagens se apresentam a si mesmos, colocam suas perturbações e seus problemas criando uma relação única com o público, que o espectador do filme também sente, mesmo não estando sentado na plateia do espetáculo. Os personagens se expõem de forma tal que ao apresentarem-se,

já contam de si, de seu passado, e já nos dão uma noção do que vem a seguir. Ao dizer o que sentem, fazem a historia se movimentar de acordo com os mais diversos pontos de vista.

"Boêmia
Ninguém sabe o país de onde eu venho
Boêmia
Sou filha de rodovias
Boêmia
Quem pode dizer onde estarei amanhã
Boêmia
Está escrito nas linhas da minha mão

Minha mãe me falou de Espanha
como se fosse o seu país
e ladrões nas montanhas
Nas montanhas da Andaluzia

"Você, que me tomou
Adotou e alimentou
Eu, a criança encontrada
A criança rejeitada
Por aqueles que ficaram
envergonhados
Depois de ter dado à luz
A um monstro

Você que me viu crescer
Tu viste-me sofrer
Tu tens me protegido
Contra o mundo
Você me deu felicidade
Para me nomear campainha

Você me ensinou a falar
Para ler e escrever
Mas eu não posso ler
O fundo de seus pensamentos

Eu pertenço a você
Todo o meu ser
Como nem um cão

Eu não tenho nem pai nem mãe,
eu fiz Paris meu país,
mas quando eu imagino o mar
Ela me tira daqui
Das montanhas da Andaluzia."

Figura 14 – apresentação de Esmeralda

Já amou o seu mestre"

Figura 15 - apresentação de Quasimodo

Mas qual o ponto de vista verdadeiro? Qual deles é confiável? Na verdade, o filme nos mostra a situação específica de cada personagem, que juntos, constroem a história. Acabamos nos envolvendo mais com um personagem do que com outro, ou tomando como verdade o sentimento de um personagem de acordo com a forma como se apresentam.

> A sequência nos mostra como uma construção espacial do olhar, feita pela montagem cinematográfica, é um instrumento precioso para imprimir carga emocional e afirmar determinada interpretação da experiência da personagem. Partimos de um 'ponto de vista' no sentido estrito em direção de um 'ponto de vista' no sentido mais geral de valoração, de visão de mundo, de tomada de posição em favor ou contra alguém ou alguma coisa. (XAVIER, 2003, p. 86).

Vamos analisar de forma mais detalhada como se dá a narração dessa história de Notre Dame de Paris. Já foi dito que existe um "trovador" que se propõe a nos contar essa história. Mas de que forma ele desenvolve o seu ponto de vista? Como ele se apresenta? O diretor do filme também possui uma forma de narrar e vai escolher os cortes de forma a nos contar a sua versão de história. Como que jogam essas narrativas?

3 TEATRO-FILMADO É FILME?

3.1 O NARRADOR

Quando se realizam análises comparativas de realizações cinematográficas com a história literária que a originou, sabemos que o mérito não está na réplica literal, mas sim na forma como a narrativa cinematográfica resolve as questões propostas pela história. Existe uma liberdade de interpretação de obras, e uma câmera (não esqueçamos!) é sempre manuseada por um ser humano, que tem a sua própria visão, o seu próprio olhar sobre a obra e que vai tendenciar o olhar do espectador. Existem muitas formas de narrar a mesma história, o importante em cada uma é que se conquiste a atenção do espectador. "Na

verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal como ele me é dado (...) narrar é tramar, tecer." (XAVIER, 2003, p. 66).

Apesar dos cortes, de os planos e a montagem da pós-produção ser coordenada por um diretor que possui sua própria forma de enxergar a história, Notra Dame de Paris é mostrada do ponto de vista dos personagens, são eles que contam a história. É a composição das cenas escolhidas pelo diretor fílmico que nos passa a noção da história, como ela se dá, características peculiares dos personagens (mostradas nos closes), etc. Entretanto, é importante apontar que a história possui um narrador, além do enunciador fílmico: Gringoire. Como o filme realiza gravações de um musical, a trama é apresentada através das músicas dos personagens que expressam suas angústias e que dão continuidade à história, e apresentada também pelo seu narrador.

No conto histórico, ele presenciou a história dos personagens e, por ser parisiense, não foi expulso e tampouco preso, e pode dedicar-se a contar essa história. Ele se propõe a contar uma história da qual ele também foi personagem, logo, o narrador se envolve na trama e vai evoluindo com ela. Sabemos que ele sabe de tudo o que se passou devido a sua introdução do que estamos por presenciar, mas enquanto personagem, ele é tomado por dúvidas sobre o futuro. Sua onisciência é esquecida, devido ao fato de que quem dá sequência aos fatos, como foi dito, são os próprios personagens que relatam cada acontecimento. A história evolui por si mesma, de forma autônoma, e Gringoire se apresenta como perpetuando uma história de que foi testemunha, ora como personagem sem onisciência, ora intervindo nos acontecimentos para narrá-los.

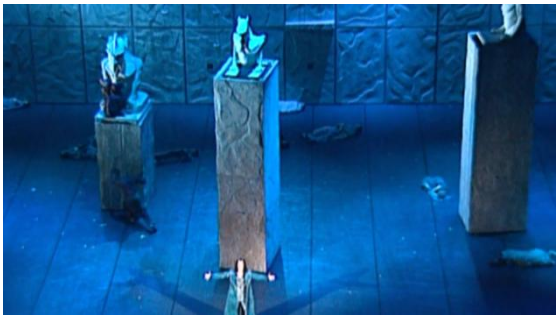

Figura 16 – Gringoire narrador

Figura 17 – Gringoire adornando a história

Figura 18 – Gringoire como personagem

Figura 19 – Gringoire como personagem

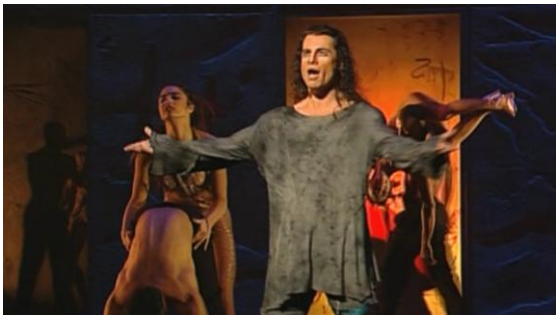

Figura 20 – Gringoire apresentando os espaços

Figura 21 – Gringoire narrando a cena

Xavier (2003) vai tratar as formas de representar uma história através do modo épico e do modo dramático. O modo épico diz respeito à figura do narrador que se põe claramente entre nós e os acontecimentos, como se fosse o mediador (muitas vezes através das palavras). No modo dramático somos colocados de frente com a cena, sem mediações. O teatro, obviamente, identifica-se melhor com o modo dramático, mesmo que não possa excluir o épico. Este filme possui as duas narrativas em momentos claramente estabelecidos. Quando Gringoire é personagem, nos deparamos como o modo dramático; quando Gringoire é narrador e nos contextualiza do que está acontecendo, estamos diante do modo épico. Entre essa dualidade de narrar e mostrar a história (fazendo parte dela), somos equivocadamente induzidos a crer que este filme é, como o teatro, algo mostrado para nós. Mas não esqueçamos que os diretores, os personagens e a câmera narram, não apenas mostram.

3.2 O TEATRO E O FILME

Se analisado de forma conceitual, até buscando o conhecimento massivo de que se tem de teatro, podemos descrevê-lo como uma forma de arte em que um ator ou conjunto de atores interpreta uma história ou atividades para o público em um determinado lugar. Com o auxílio de dramaturgos, diretores e técnicos, o espetáculo tem como objetivo apresentar uma situação e despertar sentimentos no público. Já o cinema possui maiores divergências quanto a sua conceitualização devido ao curto período de tempo em que se estuda esta arte em comparação com tantas outras. Os filmes são constituídos por uma série de imagens impressas em determinado suporte, alinhadas em sequência. Quando essas imagens são projetadas de forma rápida e sucessiva, o espectador tem a ilusão de observar movimento. Os termos cinema e filmes são usados de maneira indistinta, mas os filmes são aqueles constitutivos do cinema. Isso significa que o cinema se compõe dos filmes mais as condições de recepção (que são as salas públicas, escuras). Assistir filme na televisão é possível, mas não é cinema.

Esses conceitos são de caráter técnico, com o intuito de identificar e qualificar as referidas artes. Temos conceitos, hoje em dia, bem subjetivos de o que é teatro, ou o que é perfomance. O que é filme e o que é uma filmagem apenas. Entrar nesse campo é muito delicado, pois são diversos os argumentos sobre todo tipo de possibilidade. Hoje, inserimos o audiovisual em peças de teatro, filmamos peças com alta tecnologia cinematográfica e aplicabilidade de estéticas fílmicas. Nenhuma dessas alternativas perde sua essência. Conjuntamente, formam um novo gênero, híbrido, que nada tem de inferior ou superior a outras formas de produção cultural.

Apesar de ser uma peça em sua origem, este filme disponibiliza uma série de recortes, de câmeras, de ângulos, de estratégias e de montagens que nos dão a ideia principal da história. Instalar uma câmera, como em um jogo de futebol, no centro do palco e deixar tudo ser filmado de forma estática traria sérias consequências para a compreensão de certas intenções actuais e de direção. Notre Dame é filme pelo alto zelo com o detalhe,

com a contextualização da cena, com os planos que são direcionados para emocionar e pelo trabalho de edição que deixa claro a não instantaneidade do que estamos vendo, revelando um trabalho cinematográfico por de trás de cada escolha.

É importante ressaltar a diferença entre filmar teatro e teatro-filmado. A simples disposição de uma câmera e o registro fílmico de uma peça não é considerado cinema. Deixa faltando uma série de características técnicas e estéticas que classificam uma produção cinematográfica. Por sua vez, o teatro-filmado requer todas as fazes de pré-produção, produção e pós-produção de um filme. São diversos equipamentos, extensa equipe técnica de filmagem e diretores de cena, decupagem e montagem. Uma peça filmada é um registro que tem a intencionalidade dos atores e da cena comprometida pela impessoalidade do registro, sem nenhuma indicação que direcione o olhar e que condicione nossas impressões a respeito do momento representado. Já o teatro-filmado tem muito bem estabelecidas as suas intenções para com o espectador, para onde quer direcionar o olhar e como fazer com que a cena fique emocionante e bem contextualizada. É uma forma de contar a história que depende do olhar de quem dirige. Outro diretor faria outros recortes, seria outro filme mesmo tratando-se da mesma peça.

Não é a este termo em específico que se remete André Bazin (1993) na sua crítica ao teatro-filmado. Nos anos 20, o teatro filmado era visto como um “cinema inferior” justamente pela falta de aplicabilidade das extensas ferramentas que detém o cinema. Quando trata da adaptação de obras literárias, entra no campo da originalidade e da fidelidade (que neste contexto remete ao “essencial do texto e do espírito”). “Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura de equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança.” (Bazin, 1993, pág. 95). Este autor defende a relação espacial como decisiva para o sucesso de qualquer adaptação de teatro em filme, e que fingir que não há bastidores é tentar camuflar o espaço do teatro. O diretor deve realizar uma decupagem que, através de uma estética, legitime a teatralidade inerente ao original. Este filme que é objeto de estudo tem muito clara essa preocupação com reforçar a

teatralidade, mostrando bastidores, spots de luz, coxias, inclusive planos em que o foco está na plateia para que não esqueçamos que se trata de um espetáculo teatral.

Figura 22 – Plano Geral

Figura 23 – Exposição dos bastidores

Figura 24 – Plano do fundo do palco para plateia

Figura 25 – Revelação do forro com spots de luz

Figura 26 – Revelação das coxias

Figura 26 – Plano recorte da plateia

Figura 27 – Revelação do maquinário

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre o teatro e o cinema encontram-se inúmeras divergências quantos às formas narrativas. Mas as suas diferenças não os impede de andarem juntos. O filme Notre Dame de Paris mostrou-se bem sucedido em sua narrativa ao ser capaz de envolver o público graças a união dessas duas instâncias, o teatro e cinema, que trabalharam juntos para a conclusão dessa obra. Foi no trabalho conjunto de duas linguagens díspares que foi possível a concretização de um trabalho tão expressivo.

O diretor de teatro e de cinema têm em comum o mesmo movimento que vai do texto à cena. É de livre interpretação de ambos os diretores os textos lidos, e a história irá se revelar ao espectador de acordo com seus olhares particulares. “Mas seus percursos não serão os mesmos, em termos de manipulação do espaço e do tempo, em termos da composição dos olhares e dizeres.” (XAVIER, 2003, p. 87). A câmera e a montagem fílmica definem a variabilidade de possíveis enquadramentos cênicos que compõem uma cena que somente esta arte oferece. O teatro, por sua vez, é vivo e pulsante, com foco nos personagens que levam as cenas à intensidades que só o “ao vivo” consegue chegar. São duas leituras, a do teatro sobre o romance e a do filme sobre o espetáculo.

O teatro possui um espaço delimitado, o cinema possui um espaço infinito; a imagem aparece de forma continua no espetáculo de teatro devido ao cenário que é restrito, enquanto o cinema possui uma descontinuidade que torna o movimento cada vez mais rápido e dinâmico. O cinema mantém um ritmo e a troca de espaços não ocasiona o seu rompimento, o teatro tem a troca de cena marcada e delimitada, ocasionando uma quebra nesse ritmo, uma pausa na continuidade nos acontecimentos; os personagens do teatro são míticos, carregados de simbolismos e de uma tensão constante trazida pelo imediatismo da cena, já os personagens fílmicos têm a característica de se assemelharem com o ser humano comum, de ter práticas cotidianas padrão. No filme, as imagens e a descrição de seus espaços acabam por narrar as histórias, deixando os personagens a mercê de um efeito

especial ou um melhor enquadramento, enquanto no teatro ouvimos a história dos próprios personagens, que são exaltados nesta instância.

Ao mesmo tempo em que ficou evidente a despreocupação com a revelação dos truques de coxias e os bastidores do espetáculo, evidenciando e reafirmando o teatro como forma expressiva, foi possível identificar uma intenção de trabalhar as imagens de forma a complexar as cenas para que não permaneçam iguais às vistas ao vivo. Isso só reforça a ideia de teatro-filmado como um gênero híbrido, que se afirma teatro sem desconsiderar toda a técnica e criatividade que os aparatos cinematográficos podem propor.

Independentemente das divergências, essa forma híbrida já se mostrou eficaz para envolver o público. Apesar da falta de abrangência dos espaços e do dinamismo, o filme não se mostrou tedioso ou claustrofóbico. O teatro-filmado não se mostrou usurpador das ferramentas cinematográficas e técnicas de filmagem, apenas apresentou um novo desafio. A narrativa do teatro-filmado se revelou cinematográfica e detentora de prestigio pela qualidade empregada na capturação das imagens, interpretação das cenas e na decupagem na montagem do filme, ao mesmo tempo em que se mostrou teatral e intensa na construção da história. Se você ainda não assistiu, encante-se.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAUDREAULT, André. **A narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa Verbal e narrativa visual: possíveis aproximações, em Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, em *Literatura, Cinema e Televisão***. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

ANEXOS

Capa do livro original de Victor Hugo, 1831

Imagem do livro original de Vitor Hugo, 1831

Gringoire começando a narrativa

Cenário - Efeitos de montagem

Esmeralda e seu protetor Clopin, em close

Phoebus e Fleur-de-Lys, com a presença do narrador

Planos de filmagem

Utilização dos espaços cênicos

Revelação do palco

Troca de cena

Planos

Recorte