

A linguagem teatral presente no cinema: o intertexto

Ândrea Cristina SULZBACH¹

Resumo

Este trabalho possui como objeto de estudo a linguagem teatral presente em dois filmes que se apropriam de fundamentos intertextuais na construção da estrutura cenográfica e representativa. Os filmes selecionados são *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) e *César Deve Morrer* (Paolo e Vittorio Taviani, 2012). Pretende-se verificar os elementos presentes no processo criativo, nos referidos filmes, que dialogam entre si, tendo um aprofundamento através das Artes Cênicas. O estudo inicial analisa a abordagem e a arquitetura visual dos diretores dentro de períodos cinematográficos específicos que contribuíram para a construção de suas obras. Os movimentos identificados foram o Dogma 95 e o Neorrealismo. A hipótese é de que a apropriação da linguagem teatral como intertexto proporciona um cinema reflexivo que é concebido de maneiras diversas, como estrutura física ou como ação/encenação, nos dois filmes do *corpus*. Para o estudo do espaço cênico com efeito de distanciamento são utilizadas as definições de Bertolt Brecht. O método de Constantin Stanislavski serve para o estudo da encenação naturalista. O conceito de intertextualidade de Julia Kristeva e o cinema de opacidade e transparência de Ismail Xavier completam o referencial teórico.

Palavras-chave: Cinema. Teatro. Intertextualidade. Cenografia. Encenação.

Abstract

This work aims to analyze, in two films, the appropriation of a theatrical language which builds intertextual realms in the construction of scenography and representative structure. The selected films are *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) and *Caesar Must Die* (Paolo and Vittorio Taviani, 2012). I intend to verify the elements present in the creative process, in these films, which interact with each other, offering a deeper communication through Performing Arts. The initial study analyzes the approach and the visual architecture of cinematographic movements that contributed to the design of the two films being analyzed here. The movements were identified as the Dogma 95 and the Italian Neorealism. The hypothesis is that the appropriation of theatrical language as intertext provides a reflective cinema which is conceived in various ways, such as physical structure or action / staging, in the two films of the *corpus*. In order to study

¹ Mestranda em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). E-mail: andreasulzbach@hotmail.com

the effect of scenic area with distance settings I use the definitions proposed by Bertold Brecht. The method of Constantin Stanislavski serves as basis to study the naturalistic staging. The concept of intertextuality of Julia Kristeva and the opacity film and transparency of Ismail Xavier complete the theoretical framework.

Keywords: Cinema. Theatre. Intertextuality. Scenography. Staging.

Introdução

O diálogo entre o cinema e o teatro ocorre desde a criação das primeiras imagens em movimento. Essa intertextualidade obteve diferentes graus de aproximação de acordo com o momento histórico e evolutivo no qual estavam inseridos. Em seu início, grande parte das películas se desenvolvia a partir do teatro de atrações, que prevalecia no intertexto. Com o avanço da linguagem cinematográfica, as antes consideradas simples imagens em movimento se transformam em filmes, provenientes da criação de variadas concepções técnicas e narrativas.

Enquadramentos; movimentos de câmera; elipses e diversos outros recursos geram uma nova forma de se fazer arte. O afastamento dessas duas linguagens nunca causou uma ruptura completa, visto que o cinema se utiliza de métodos teatrais na preparação de seus atores até os tempos atuais. O propósito deste trabalho é analisar a retomada desse diálogo em recentes produções cinematográficas, quais sejam, *Dogville* e *César Deve Morrer*. A intertextualidade abordada nessas obras são pesquisadas com o intuito de se verificar se difere do chamado cinema de origem, segundo os preceitos aplicados e desenvolvidos por Flávia Cezarino Costa e analisar a possibilidade dessa dualidade acontecer sem tornar o filme, que dela se apropria, rudimentar.

Na acepção de Júlia Kristeva (2005), todo texto é a absorção e transformação de outro texto e seu significado vai além da simples escrita. Essa prática é o que se pretende analisar aqui, com o cruzamento de diferentes textos, presentes em uma mesma obra.

O primeiro cinema e o teatro *Vaudeville*

O primeiro cinema localiza-se, aproximadamente, entre 1894 e 1908, em que predomina o cinema não narrativo e um segundo período (1908 a 1915) de crescente narratividade, (COSTA, 2005). O cinema de atração se desenvolve logo no início das

primeiras imagens em movimento, com temáticas variadas, desde registros caseiros a filmes teatralizados, os quais eram produzidos por empresas, artistas, pesquisadores ou curiosos. A duração se dava em média de 02 a 03 minutos, com câmeras fixas e pouco desenvolvimento psicológico dos personagens, mas já com o começo da ficção e marcação cênica. O termo *cinema de atração* originou-se do teatro. De acordo com Ismail Xavier (2005) Serguei Eisenstein define no seu artigo manifesto, escrito em 1923, o termo *teatro de atração*, o qual consistia em uma encenação que revela ao espectador seus dispositivos:

Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em sequencia apropriada na totalidade da produção, tornam-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado através do jogo vivo de paixões. (EISENSTEIN apud XAVIER, 2005, p.128).

Esse tipo de espetáculo, *teatro de atração*, acontecia principalmente no teatro de *Vaudeville*, constituído de acrobacia de animais ou uma comédia pastelão entre outras formas de espetáculos curtos, sem o desenvolvimento da narração. E segundo Costa (2005, p.43), o primeiro cinema herda essa característica de produções e exibições autônomas. Os filmes eram feitos geralmente em uma única tomada com pouco desenvolvimento narrativo. A encenação dos atores de cinema, nesse período, também é um legado desse espetáculo em que o elenco busca, fora de campo, aprovação de sua performance, olhando diretamente para o espectador, não seguindo o que seria mais tarde a regra básica do cinema de ficção, principalmente do cinema clássico.

Desde 1895 já circulavam pela França outros tipos de filmes, que mostravam números de magia, *gags* burlescas, encenações de canções populares e contos de fadas. Estes filmes eram mostrados em quermesses, *vaudevilles*, lojas de departamento, museus de cera, circos e teatros populares. (COSTA, 2005, p. 29)

Os *vaudevilles*, que surgiram a partir do teatro de variedades, eram o principal local de exibição. O teatro se faz muito presente no início do cinema, em um primeiro momento prevalece a este.

[...] o cinema foi usado, em geral, como uma técnica meramente auxiliar, para incrementar as atrações de alguns pavilhões. Participava como coadjuvante em atrações visuais mais numerosas e populares, como era o caso dos panoramas e dioramas, ou mesmo das performances teatrais. (COSTA, 2005, p. 23)

O cinema permanece por alguns anos como atividade marginal, com um caráter de espetáculo popular e diferente dos panoramas, não sendo considerado sofisticado. A sua narrativa estava distante dos modelos das artes nobres da época.

Costa (2005) ainda afirma que, por ser utilizado em um primeiro momento, de modo geral, para ampliar as atrações o cinema inicialmente molda-se as já existentes formas de espetáculo. Mas percebe-se que, com a passagem do tempo, o cinema afasta-se gradativamente até conquistar sua autonomia enquanto linguagem, alcançada através de sua evolução técnica e narrativa, essa transição que parte de uma atividade artesanal e quase circense se direciona para uma estrutura industrial de produção e consumo, com um grande aumento no número de público.

Um importante colaborador, no período inicial da cinematografia, foi Georges Méliès, ilusionista que emigra para o cinema e contribui substancialmente com essa nova linguagem, através de seu prévio conhecimento das Artes Cênicas. Segundo Kemp e Frayling (2011, p. 20), seu filme mais conhecido é *Viagem à Lua* (1902), o qual possui trucagens visuais misturadas à técnica de animação *cut-out* e cenários teatrais gigantes. “Contudo, apesar de todas as inovações cinematográficas fascinantes que esse cineasta desenvolveu e explorou, seus filmes nunca conseguiram se libertar por completo de suas origens teatrais.” (KEMP; FRAYLING, 2011, p. 17)

Atualmente são vários os elementos que diferenciam a linguagem teatral da cinematográfica. Primeiramente em relação à mostraçãõ: no teatro o ator faz sua apresentação em *simultaneidade* fenomenológica, com a atividade de recepção do espectador: assim os dois dividem o tempo presente, o que não é possível ao cinema, que apresenta *agora*, o que se passou *antes*. (JOST, 2009).

Há também o direcionamento do olhar: no teatro o diretor não possui domínio sobre o olhar do espectador ou sobre o enquadramento da cena, podendo no máximo fazer um recorte do espaço cênico com um pino de luz sobre o ator. Já no filme o enquadramento, o ângulo e o movimento de câmara direcionam e aprisionam o olhar do

receptor, o qual é conduzido, de acordo com o interesse do diretor. Jost (2009) aponta outros pontos divergentes entre essas duas linguagens.

No decorrer dos eventos que formam a trama da narrativa, os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são, então, os únicos a emitir “sinais”. Esses outros “sinais”, que vêm pelo viés da câmera, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma instância superior, portanto, que seria o equivalente cinematográfico do narrador escritural. É essa instância que Laffay aponta quando fala de seu “grande imagista” e que encontramos novamente, nomeado diferentemente, sob a pena de inúmeros teóricos do cinema preocupados com os problemas da narrativa fílmica e que imputam a responsabilidade de tal ou tal narrativa cinematográfica seja ao “narrador invisível” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1972), ao “enunciador” (CASETTI, 1983; GARDIES, 1988), ao “narrador implícito” (JOST, 1988), ou ainda, ao “meganarrador” (GAUDREALT, 1988). Essa instância seria representada, no caso do teatro, por tudo aquilo que coflui na encenação, e, portanto, por cada uma das *performances* da peça. A narrativa cinematográfica opõe-se à narrativa teatral por sua intangibilidade, sendo característica do teatro ser, a cada vez, um espetáculo diferente. (JOST. 2009, p.41)

O espetáculo teatral possui uma organicidade distinta da presente no cinema. Um dos fatores principais é o contato direto entre elenco e espectador. Outro fator é o controle do diretor sobre o trabalho do ator. No cinema a encenação, quando não está de acordo com a ideia da produção, pode ser refilmada ou editada, já a arquitetura teatral não possibilita esse processo. São diversas as diferenças entre essas duas linguagens. Mesmo assim acredito ser possível estabelecer um diálogo ou ainda uma intertextualidade entre as mesmas. Atualmente percebe-se uma retomada, por alguns cineastas, dessa dualidade, em que o teatro não vem propriamente em uma estrutura rudimentar, e sim com o intuito de acrescentar à narrativa novas propostas estéticas. Para descrever esse recente viés cinematográfico foram selecionados, para exemplificação, os seguintes filmes: *Dogville* (Lars von Trier, 2003) e *César Deve Morrer* (Paolo e Vittorio Taviani, 2012).

É percebida, logo no início dos dois filmes do *corpus*, a escolha do teatro como forma de propiciar um cinema de opacidade, segundo os preceitos de Ismail Xavier (2005) que se encontram não apenas presentes nesse dispositivo, mas também em outras áreas de meios de comunicação.

É muito instrutivo notar como a dialética da opacidade e da transparência, anunciada como moribunda no cinema e na teoria mais recente, retorna agora com toda a força nos novos ambientes computacionais. Uma autoridade nessa área como Oliver Grau, em seu recente livro *Virtual art, From ilusion to immersion* (Cambridge: The MIT Press, 2003), discute as determinações ideológicas do ilusionismo na realidade virtual e no vídeo game e o faz numa direção teórica que lembra estreitamente as discussões em torno do “dispositivo” nos anos 1970. Ele se pergunta se ainda pode haver lugar para a reflexão crítica distanciada nos atuais espaços de imersão com a interface oculta (chamada ingenuamente de “interface natural”) afeta a instituição do observador mais cômico da experiência imersiva e podem, portanto ser condutores de reflexão. (MACHADO, 2005, p.07)

São diversas as formas e meios de comunicação passíveis de proporcionar uma autorreflexão aos seus receptores e o cinema é ainda um deles, seja através da estrutura física ou como ação/encenação, elementos teatrais presentes em *Dogville* e *César Deve Morrer*. Com distintas escolhas na arquitetura cinematográfica e absorção de diferentes movimentos, o que aproxima essas obras é a linguagem teatral, por isso a intertextualidade é o foco principal desta pesquisa.

Dogma 95 e o espaço físico/ cenário em *Dogville*

O Dogma 95 foi um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca, criado por Thomas Vinterberg e Lars von Trier, que se intitulam, como monges cineastas. O manifesto foi apresentado no Odéon - Théâtre de L'Europe, em Paris, em 20 de março de 1995, onde Trier foi chamado para celebrar o centenário do nascimento do Cinema. Segundo Bergman (2010), com o intuito de se opor ao cinema comercial e de orçamento elevado, o manifesto continha dez regras a serem seguidas. Entre elas a obrigatoriedade do filme ser em cores, mas o décimo mandamento, assim intitulado por seus criadores, seria o mais peculiar:

10º - O diretor não deve ser creditado: “Juro, como diretor, que me abstenho do gosto pessoal! Já não sou um artista. Juro que me abstenho de criar uma ‘obra’, já que considero o instante mais importante do que o todo. Meu objetivo supremo é arrancar a verdade

de meus personagens e cenários. Juro fazê-lo por todos os meios disponíveis e à custa de qualquer bom gosto e quaisquer considerações estéticas”. (Bergman, 2010, p. 128)

Em relação a arrancar a verdade dos personagens e cenários analisarei mais à frente. Em relação à execução de suas regras, vários cineastas ao redor do mundo a seguiram, mas os filmes mais conhecidos foram a de seus próprios criadores, embora o anonimato do diretor nunca tenha sido seguido. O manifesto Dogma 95 tornou-se mais uma referência do que uma regra, *Dogville* seria um exemplo do afastamento gradativo de Lars von Trier ao seu próprio movimento, já que no longa-metragem existe cenários, iluminação artificial, som não-diegético, ou seja, feitos contrários ao dogmatismo, mas que mesmo assim, conseguem se opor ao cinema hegemônico, devido a estética presente no filme .

A montagem não necessita ser igual à realidade, ou seja, uma cópia do real para ser crível. O filme *Dogville* se utiliza de metáforas para desenvolver o seu enredo. Cada etapa de seu processo de construção permeia não apenas o entretenimento, mas também a reflexão, proporcionada por um distanciamento crítico, que é possível principalmente pelo espaço cênico selecionado.

O cenário trabalhado em *Dogville* não segue os princípios comuns, para delimitar os ambientes. No lugar de paredes, vemos somente um chão riscado, seguindo os preceitos do teórico teatral e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o objetivo é trazer o espectador, através do estranhamento, a uma auto-reflexão e maior percepção do universo no qual está inserido, seja sob o âmbito social ou político. Benjamin descreve o trabalho do dramaturgo:

A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou de outra forma, tais condições são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. (BENJAMIN, 1987, p.133)

E essa é a proposta do filme, o qual aplica conceitos do teatro de Brecht ao quebrar a ilusão por parte do público, com um cenário que denuncia a ficção, uma vertente oposta ao cinema hegemônico.

Personagens contracenam com objetos imaginários, um exemplo se dá no momento em que acontece a simulação do abrir de portas. Os atores desenvolvem uma marcação cênica de tal forma que torne o objeto quase físico, Trier acrescenta a isso a sonorização, ouve-se o ranger e bater de portas. Mesmo que o objeto não se encontre presente, através da encenação desenvolvida e trilha sonora cria-se autenticidade e com isso o espectador após o estranhamento entra no jogo da encenação. “Através do teatro simbólico a palavra escrita, embora não figurativa, tem o mesmo poder de evocação de uma tela pintada.” (ROUBINE, 1998, p.36). A imagem do objeto, mesmo não estando presente, se materializa de alguma forma no imaginário do espectador.

Outro recurso simbólico, utilizado por Trier em *Dogville*, seria no momento em que o mesmo informa ao espectador de que em determinado local há um cachorro, ou seja, opta representá-lo em forma de grafia, algo comum no teatro, mas pouco usual no cinema.

Figura 1: Lars Von Trier, durante as filmagens de *Dogville*, explica ao ator Paul Betany, que representa o personagem Tomas Edison, como deve proceder ao contracenar com os objetos imaginários.



Fonte: <http://perdidonofilme.wordpress.com/2011/05/21/inquisicao-e-fogueira-em-%E2%80%9Cdogville-confessions%E2%80%9D/>

O intertexto entre teatro e cinema está presente também na direção de ator, a qual se apóia na verdade interpretativa desenvolvida pelo teórico teatral Constantin Stanislavski que identifica público e figura dramática, trabalhados paralelamente a elementos simbólicos de cenografia, suportes a serviço de um diretor que pretende ultrapassar a estética cinematográfica dominante. Nesse processo, o elenco não olha para a lente, se comporta como se houvesse uma quarta parede; o limite entre objeto filmado e câmera se conserva isolado. Elevando a um nível extremo na busca pela veracidade do personagem, Trier obriga os atores a ficarem confinados 07 semanas no set de filmagem, um barracão na Suécia, onde na maioria do tempo permanecem vestidos com os figurinos, um verdadeiro mergulho na criação do papel, levando os conceitos do teórico Stanislavski ao extremo.

Tomar os processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isso é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um de seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar expressão em forma artística. Por isso que começamos a pensar no aspecto interior do papel e em como criar a sua vida espiritual com o auxílio do processo interior de viver o papel. (STANISLAVSKI, 2008, p. 46)

Mesmo que o objeto não se encontre presente, através da encenação naturalista desenvolvida, cria-se autenticidade e com isso o espectador entra no jogo da encenação.

Em *Dogville* é o próprio cineasta quem captura as imagens, o manuseio da câmera possibilita um maior direcionamento de seu filme. Com isso desenvolve uma obra que se apresenta autoral, com poucas chances de interferências externas no processo de criação, algo raro no cinema chamado de “Hollywoodiano”.

O espaço diegético de *Dogville*, através de limites imaginários ou desenhados, explora conceitos não usuais ou convencionais a mídia a que se propõe. Com o intuito de provocar, seu criador inova através do deslocamento de suportes que resulta em uma mistura de linguagens: o espaço cênico teatral com o cinematográfico.

Outro ponto relevante ao processo de Trier se refere à estrutura do roteiro. Percebe-se claramente a historização – a narrativa é de época, mas na verdade retrata o agora, também presente no teatro posto que a obra de Bertolt Brecht utilizasse muito desse elemento. O local de inspiração para a fictícia *Dogville* é revelado ao final do filme, na exibição dos créditos, quando são exibidas fotos de norte americanos registradas no período conhecido como a Grande Depressão, ocorrido na década de 1930 nos EUA, a miséria e o abandono ao som da música de David Bowie “Young Americans”: o sonho americano contrastado com a pobreza. Fica clara a alusão de Trier aos Estados Unidos e a crítica ao seu sistema hegemônico. Falamos de ficção aqui, mas também do mundo real, representado ou rerepresentado. A cena em que a Gracie (Nicole Kidman) é impedida de atravessar a ponte entre os arbustos e lhe é dito que todos os moradores da cidade podem passar por ali, mas a ela (a estrangeira) os direitos oferecidos não são os mesmos, levanta uma indagação da forma que os Estados Unidos tratam os estrangeiros, são dados a eles os mesmos direitos que os Nortes-Americanos?

São vários os momentos que Trier estabelece uma ligação da sua ficção com o real em forma de crítica. O processo de seu trabalho pretende ofertar um novo olhar não apenas às possibilidades estéticas de filmagem, possibilitadas graças à utilização da linguagem teatral no que concerne espaço/cenário, mas também trazer inquietações sobre elementos pertencentes à hegemonia não apenas fílmica, mas igualmente política.

O neorealismo italiano e a ação/ encenação em César Deve Morrer

O neorealismo foi uma resposta às limitações da indústria italiana de realizar produções cinematográficas durante e logo depois da Segunda Guerra Mundial. Seus filmes recorriam a argumentos episódicos e a um estilo semidocumental, com uso de locações e de atores amadores ao lado de profissionais (BERGMAN, 2010). Em uma Itália destruída pela guerra, o neorealismo vem contra o cinema hegemônico, que na Itália eram chamados de filmes *Telefono Bianco* (Telefone Branco) os quais, na década de 1930, procuravam ao máximo realizar cópias dos filmes hollywoodianos com temas da vida burguesa. (BERGMAN, 2010).

Com a exibição do filme *Roma Cidade Aberta*, em 1945, o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do após-guerra. O protagonista desse

renascimento cinematográfico é o neorealismo. (FABRIS, 1996), um cinema político que pretende causar em seu público a reflexão sobre o sistema de governo pelo qual estavam sendo regidos. Esse filme de ficção a princípio estava destinado a ser um documentário. Rossellini se inspirou em suas próprias experiências enquanto se escondia das patrulhas nazistas que procuravam jovens italianos para obrigá-los a lutar pelo fascismo, (KEMP, 2011).

Esse movimento alcança um considerável espaço no universo cinematográfico. “Nos anos 1940, o neorealismo tornou-se uma influência na Índia (Ray), no Egito (Chahine) e em toda a América Latina (Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri).” (SHOAT, Ella STAM, 2005: p. 394). Na década de 1950 esse movimento perde a força, mas suas ramificações podem ser percebidas até os tempos atuais. O filme *César deve morrer* é um claro exemplo disso.

O filme *César deve morrer* é filmado na prisão de segurança máxima de Rebibbia, Roma, com um grupo de prisioneiros selecionados para encenar a peça *Júlio César*, de William Shakespeare, uma representação que em alguns momentos possui grande enfoque no teatro, mesclando documentário e por fim a ficção. O espectador, frente a tudo isso, não sabe com certeza, em alguns momentos, em qual caminho está pisando, ou seja, se o que está sendo representado é um documentário ou uma ficção. Mas isso é irrelevante já que a o foco não está em definir essas diferenças, Manuela Penafria descreve com clareza esse ponto. “Podemos avançar com a proposta seguinte: documentário e ficção são cinema e, por isso, consideramos que um e outro têm a mesma natureza, entre eles apenas existe uma diferença de grau.” (PENAFRIA, 2005, p. 02)

Em *César deve morrer* a abordagem permeia temas que narram sobre morte, liberdade, vingança, presentes no texto de Shakespeare, mas que se misturam à vida dos próprios prisioneiros e respectivos atores do filme.

A escolha de *Júlio César*, feita pelos irmãos Taviani, não é apenas adequada por ser, nas palavras de Vittorio, “uma história italiana, uma história romana, uma história que é parte da imaginação coletiva do povo italiano.” Sendo encenada por presos cumprindo sentenças por assassinatos e tráfico, relacionados à Máfia e à Camorra, no presídio de segurança máxima de Rebibbia, em Roma, os atores têm experiência de vida comum a dos personagens, permeada por traição, conspiração, culpa e amizade. Para completar, formam uma galeria

fascinante de tipos humanos, difícil de encontrar entre atores profissionais. (SCOREL, 2012, p.2)

E essas representações, em sua maioria, acontecem dentro do presídio, em corredores, celas e pátios, momentos que teoricamente seriam os ensaios, mas que na verdade se tornam o próprio filme. A apropriação de espaços não convencionais nesse filme estabelece um diálogo entre o cinema e o teatro, no momento em que os atores representam/encenam um ensaio nos corredores do presídio e, simulando estarem no palco, trabalham a diegese de forma diversa ao cinema hegemônico. “A diegese pode ser solapada, inversamente, todas as vezes que aparecem sinais de que se trata de um discurso construído: é o que acontece no teatro de Brecht, no cinema experimental, no descompasso de som e imagem de filmes de Godard [...] (COSTA, 1995-2005: p. 32). A linguagem desenvolvida em *César deve morrer* causa um distanciamento, induz a uma reflexão, não apenas da condição carcerária, mas da condição humana, suscitada pela obra teatral de Shakespeare, a qual permanece atual, segundo Heliadora o vocabulário de sua obra é a mais rica que se tem notícia, cerca de 29 mil palavras.

[...] Shakespeare foi um homem moderno de seu tempo; e foi um homem de teatro sua linguagem não poderia ser mais contemporânea, mais acessível, mais popular, pois sua arte, bem como sua intuitiva busca de *todo* o seu público, tornavam imperativo que ele fosse compreendido *de imediato* durante o espetáculo. (HELIODORA, 1995, p. 8, grifo do autor.)

Ainda, segundo Heliadora (1995) depois da peça *Júlio César* (1598), Shakespeare nunca mais deixou de incorporar o tema político às suas tragédias.

O filme *César deve morrer* se apropria dessa temática política e a trabalha em um espaço cênico que revela o ambiente no qual ele é produzido, com isso suscita as teorias do teórico teatral Bertolt Brecht. “A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público”. (BENJAMIN, 1987, p.133) Esse tipo de teatro pretende trabalhar as realidades do mundo, como no filme dos irmãos Taviani, o diálogo entre as duas linguagens acontece aqui, cinema e teatro estabelecem um propósito em comum, o intuito não é trazer os elementos cênicos para perto do espectador e sim afastadas dele,

para com isso causar um estranhamento no público que o direcione a uma percepção do universo no qual se encontra inserido.

Esse direcionamento resulta em outro fator, transforma os irmãos Taviani em autores produtores, segundo os preceitos de Walter Benjamin (1987), além da estética diferenciada do filme, proporcionada por diversos fatores, entre eles a encenação dentro da encenação, prisioneiros representando Shakespeare, em forma de ensaio, no interior de suas celas. Os cineastas se colocam ao lado do “proletariado” que nesse caso seriam os prisioneiros. Os produtores do filme não condenam nem defendem os infratores, eles vão além, demonstram que a arte pode ser não apenas consumida, mas também produzida em todas as esferas sociais. Uma arte responsável, com refinada estética e cunho político. Não pretendem julgar seus participantes, mas demonstrar que a arte pode transformar o meio. Como afirma Brecht, citado por Benjamin, “(...) certos trabalhos não devem mais corresponder a experiências individuais, com o caráter de obras, e sim visar à utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições”. (BRECHT apud BENJAMIN, 1987, p. 127) O trabalho desenvolvido em *César deve morrer* alcança essa reestruturação. Enquanto normalmente estariam ociosos, os prisioneiros estudaram, atuaram e desenvolveram novas formas de interação e relacionamento.

A imagem abaixo demonstra com maior clareza a proposta dos diretores do filme, em um espaço sem nenhum cenário adicional, somente o presídio. O elenco vestido com seus uniformes de detentos, apenas o ator que encena César está caracterizado, envolto em um lençol presumidamente improvisado. Os únicos adereços, espadas de plástico presas na cinta dos atores, finalizam a composição da cena.

Figura 2: Pátio do presídio, os prisioneiros de Rebbibia, encenam/ensaiam a cena em que César será morto.



Fonte: <http://revistacinetica.com.br/home/cesar-deve-morrer/>

A cena em que César é morto se desenvolve no pátio da prisão, a qual seria um suposto ensaio da peça de teatro. As falas de Shakespeare, representadas naquele espaço, por aqueles atores não convencionais e ainda tendo ao fundo vários prisioneiros gritando, de dentro de suas celas, *morte a César*, é uma situação extremamente conflitante. Seria um daqueles momentos em que o espectador se perde e procura, sem muito sucesso, encontrar uma referência. Esse estranhamento, obviamente proposital, é um dos pontos de maior destaque no filme. As indagações ficam evidentes: está se vendo um documentário sobre presos representando Shakespeare? Uma peça de teatro e o seu ensaio? Um filme de ficção? A resposta seria sim para as três perguntas, linguagens que em sua intertextualidade formam um cinema de opacidade. Essa obra, inédita em sua estrutura, provém de dois cineastas octogenários e um dos sucessores do cinema neorrealista italiano. Ainda sobre a definição desse movimento Penafria a partir de conceitos de Deleuze discorre sobre seus principais elementos da seguinte forma:

Diz nos Deleuze que antes do Neorrealismo italiano predomina o regime da imagem movimento e, acrescentamos os filmes não oferecem resistência a uma classificação rígida como seja a de ficção

ou documentário. Com e após o Neorealismo italiano diz nos Deleuze que passa a predominar o regime da imagem tempo é cada vez mais difícil (e, em alguns casos, impossível) classificar os filmes. Cada vez mais os filmes são menos ficção ou documentário, são filmes de fronteira. E são esses filmes que nos fazem julgar correta a nossa proposta. Essa proposta pretende colocar ficção e documentário lado a lado, por partilharem um uso de imagens, sons, ambos são cinema. (PENAFRIA, 2005, p.03)

Mais uma característica do neorealismo percebida no filme é a preservação dos dialetos italianos. “Os dialetos, considerados pelo fascismo como uma força desagregadora da almejada unidade linguística nacional, haviam sido praticamente banido das telas.” (FABRIS. 1996 p. 71). E o neorealismo os retoma. Em uma cena de *César deve morrer* em que os presos participam do seu primeiro ensaio, o diretor da peça de teatro pede para que os atores mantenham o seu dialeto na encenação, uma clara referência ao neorealismo, e à crítica política e social a que esse cinema se propõe. A escolha do preto e branco na maioria das cenas é outra menção a esse movimento. O colorido aparece somente fora das celas, ou na parte final do filme quando os atores estão no palco, com a peça teoricamente pronta. O público presente são os familiares dos presos.

A cena final, que retrata a morte do personagem Brutus, arrependido por ter contribuído no assassinato de seu amigo César, é outra cena passível de várias interpretações: no olhar do ator fica a dúvida se estamos vendo somente uma boa representação ou se é o ator expressando o arrependimento de seus atos em vida real que o levaram a atual situação em que se encontra, ou seja, um prisioneiro. Vemos uma representação sobreposta em camadas dentro do filme, que resultam em um intertexto entre o cinema; o documentário e o teatro.

Considerações finais

O teatro e o cinema possuem limites bastante distintos, por isso a afirmação de uma intertextualidade, que ao longo do trabalho foram percebidos como possíveis diálogos. Essa dualidade pode acontecer sem tornar o filme, que dela se apropria, rudimentar, no momento que rompe com certos padrões presentes no cinema

hegemônico, ao aplicar em sua estrutura diferentes relações entre conteúdo e obra/filme; arquitetura e encenação.

O primeiro cinema – *cinema de atração*, visto por alguns como um mero teatro filmado, como se tratasse de algo menor, serviu como ponto de partida para a grande evolução da linguagem cinematográfica. Passado um longo período, foi possível perceber que essa expansão contínua aconteceu através de vários elementos e um deles ainda pode ser o teatro. Esse recurso visual e narrativo contribui para desenvolver conceitos novos dentro da filmografia vigente. Os cineastas Lars Von Trier e os irmãos Taviani alcançam esse mérito, pois ao se apoiarem nas Artes Cênicas, selecionam elementos de Bertolt Brecht, um teórico que é referência no teatro mundial e elegem um espaço, no mínimo atípico, para produzirem seus filmes.

O social e político, presentes nas duas obras, se oferecem em forma de distanciamento, com o intuito de proporcionar uma reflexão. O chamado cinema de opacidade, termo criado por Ismail Xavier (2005), o qual seria como uma tela opaca, diferente de uma janela transparente que tudo que é visto através dela parece real, a tela opaca incomoda, distorce e provoca a um pensar. Esse pensar não seria apenas como forma de reflexão filosófica, mas uma ponderação que auxilia, incentiva a uma mudança de atitudes, frente ao mundo no qual o espectador encontra-se inserido.

Acredita-se que os filmes, *Dogville e César deve morrer*, que bebem grande porção da linguagem teatral, seguem, um caminho diverso do cinema clássico, ao mesmo tempo em que oferece um novo olhar à linguagem cinematográfica, sem se tornar rudimentar.

Referências

- BERGAN, Ronald. ...ismos para entender o cinema. São Paulo: Globo, 2011. *In*: BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético – ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro. Editora Azougue, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. **O Neorealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora da Paulo. 1996.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

KEMP, Philip; FRAYLING, Sir Christopher. **Tudo sobre cinema**. Editora: Sextante, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet e MacBeth**. Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1995.

SHOHAT, Ella e Stam, Robert. Teoria do cinema e espectadorialidade na era do “pós”, in RAMOS, Fernão, **Teoria Contemporânea do Cinema I**. São Paulo. Editora SENAC, 2005.

XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1991.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo. Editora Paz e Terra. 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 1985.

Artigos

PENAFRIA, Manuela. **Em busca do perfeito Realismo**. Universidade da Beira Rio, 2005.

Documento Eletrônico

ESCOREL, Eduardo. **Questões cinematográficas**. São Paulo. 2012. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/cesar-deve-morrer>. Acesso em: 28/11/13.

FURTADO, Filipi. **Casa de ficções, palavras de fantasmas**. Cinética. Cinema e crítica. 2012. ISSN 1983-0343. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/voces-ainda-nao-viram-nada-vous-navez-encore-rien-vu-de-alain-resnais-franca-2012-2/>. Acesso em 22/04/14.