



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

CINEMA E TEATRO: O ESPAÇO CÊNICO INTERTEXTUAL¹

Ândrea Cristina SULZBACH²

RESUMO: Este trabalho possui como objeto de estudo a linguagem teatral presente em dois filmes que se apropriam de elementos 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). O objetivo geral é verificar os suportes presentes no processo criativo, nos referidos filmes, que dialogam entre si. Os objetivos específicos versam sobre o aprofundamento das interconexões percebidas, tendo como desdobramento principal a presença das Artes Cênicas, preferencialmente em espaços não convencionais ao cinema hegemônico. O estudo inicial analisa o enfoque e a arquitetura visual dos diretores dentro de períodos cinematográficos específicos que contribuíram com suas obras. Os movimentos identificados foram Dogma 95 e o Neorealismo, respectivamente. 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. A análise geral dos elementos cênicos se apóia nas definições de Jean-Jaques Roubine. O conceito de intertextualidade de Julia Kristeva completa o referencial teórico.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; teatro; intertextualidade; cenografia; atração.

Os Primórdios do Cinema

O diálogo entre o cinema e o teatro ocorre desde a criação das primeiras imagens em movimento.

¹ Trabalho apresentado no Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Da Universidade Estadual do Paraná – Unespar – Campus FAP.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Linha de Estudos do Cinema e Audiovisual. E-mail: andreasulzbach@hotmail.com



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

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, em que o último 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 desse trabalho é analisar a retomada desse diálogo em dois recentes filmes, quais sejam *Dogville*, de Lars Von Trier e *César Deve Morrer*, dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani. A intertextualidade abordada nessas duas obras é analisada com o intuito de se verificar se difere do chamado cinema de origem, e se o teatro pode ser utilizado como ferramenta para proporcionar um cinema de opacidade¹.

Cinema de Atração a Origem

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 a definição de Eisenstein (2005) consistia em uma encenação marcada com a intenção de criar uma ilusão ao espectador, a partir de efeitos pensados previamente para esse fim:

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 – a conclusão ideológica final. (os meios da



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

cognição – através do jogo vivo de paixões – aplicam-se especificamente ao teatro) (EISENSTEIN apud XAVIER, 2005, p.128).

Um importante colaborador desse período foi Georges Méliès, ilusionista que emigra para o cinema e contribui substancialmente com essa nova linguagem, através de seu prévio conhecimento das Artes Cênicas.

O teatro se faz muito presente no início do cinema, em um primeiro momento prevalece a este para, gradativamente, se afastar quando a cinematografia se estabelece como linguagem, através de sua evolução técnica e narrativa. São vários os elementos que

Quando o “dispositivo” é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de transparência. Quando o “dispositivo” é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*. (XAVIER. Ismail, **O Discurso Cinematográfico – A opacidade e a transparência**. São Paulo. Editora Paz e Terra. 2005. P. 06).

diferenciam essas duas linguagens. 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 espectador, o qual é conduzindo o tempo inteiro, 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 câmara, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma estância 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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

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)

Mesmo com todas essas diferenças é possível estabelecer um diálogo entre essas duas linguagens, ou ainda uma intertextualidade. 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, dois filmes, quais sejam: *Dogville*, do cineasta dinamarquês Lars von Trier, e *César Deve Morrer*, dos irmãos italianos Paolo e Vittorio Taviani. Mesmo apresentando uma diferença não somente geográfica e cultural, mas também em relação ao enfoque dado na escolha de distintos movimentos cinematográficos, o que os aproxima é a escolha do teatro como forma de propiciar um cinema de opacidade, segundo os preceitos de Ismail Xavier 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)



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

São diversos os meios de comunicação passíveis de proporcionar uma autorreflexão aos seus receptores e o cinema é ainda um deles, *Dogville* e *César deve morrer* realizam esse feito, com diferentes escolhas no estilo visual, mas tendo em comum o teatro. *Dogville* parte do Dogma 95. Já em *César deve morrer* são percebidos elementos do neorealismo.

Dogma 95

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) esse movimento surgiu 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. Entretanto, 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)

Essa busca pela verdade interpretativa será analisada, mais adiante. Em relação à execução de suas regras na realização de filmes, vários cineastas ao redor do mundo as adotaram, mas os filmes mais conhecidos foram a dos próprios criadores do Dogma 95, embora o anonimato do diretor nunca tenha sido seguido.

O manifesto 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 filme existem cenários, iluminação artificial, som não-diegético, ou seja, feitos contrários ao dogmatismo, mas que



ANAIIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

mesmo assim, conseguem se opor ao cinema hegemônico, devido à estética presente no filme.

Dogville e o Intertexto

Na acepção de Kristeva (2005), todo texto é a absorção e transformação de outro texto e seu significado vai além da simples escrita.

Em outros termos, a problemática específica da escritura destaca-se totalmente do mito e da representação para pensar-se em sua literalidade e espaço. A prática deve ser definida ao nível do 'texto', na medida em que esta palavra remete, daqui para diante, a uma função que entretanto, a escritura 'não exprime', mas da qual dispõe. Economia dramática, cujo 'lugar geométrico' não é representável (ele se pratica). (KRISTEVA, 2005, p.45)

Essa prática é o que se pretende analisar aqui, com o cruzamento de diferentes textos. A verossimilhança não está clara para muitos diretores, no que se refere tanto ao teatro quanto ao cinema. 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 naturalistas, 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 (1987) 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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

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. Lars Von Trier trabalha outras estruturas de forma diversa, a *representação* do personagem cachorro, o qual não existe fisicamente (apenas se torna físico no final do filme), ouve-se o latido do cachorro, o qual suscita a imagem do animal na imaginação do espectador, mas o que nos é mostrado em seguida é somente a grafia, ou seja, a escrita dessa imagem. A maneira que ele direciona a semiose e apresenta os signos: símbolos, ícones e índices, servem para promover um estranhamento, proposital, no público, e com isso provocar um distanciamento do espectador da situação ilusória, um convite à reflexão. É importante ressaltar que aqui o conceito de representação se atém aos conceitos de Peirce.

O artigo inaugural de Peirce – o *Nova Lista* – é marcadamente kantiano e nominalista. Nele, o elemento básico que condensa o conhecimento sobre o mundo é chamado de **representação**– uma manifestação mental que faz a ponte entre a realidade e o intelecto. Tudo começa com a síntese das impressões dos sentidos, em que a mente cria conceitos gerais por um processo de comparação”. (ROMANINI, 2009, p. 2, grifos do autor)

Outro recurso teatral utilizado se refere à direção de ator, a qual se apoia na verdade interpretativa de Stanislavski (2008) que identifica público e figura dramática, trabalhado 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 a maioria do tempo eles permanecem vestidos com os figurinos, um verdadeiro mergulho na criação do papel, os conceitos



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

do teórico Stanislavski (2008) levados 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)

Esse processo da busca espiritual e física, realizada através do isolamento dos atores, proporcionou grande veracidade às interpretações do elenco do filme, eles 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 com tal veracidade que quase materializam o objeto inexistente. 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 entra no jogo da encenação. O diretor se utiliza de outro recurso para possuir maior autonomia em seu trabalho, 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* comunica através de limites imaginários ou desenhados, explora conceitos não usuais ou convencionais à 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, sem esquecer-se de seu principal instrumento, a câmera digital, que comanda de forma também inusitada o processo criativo e dispensa o cinema narrativo clássico.

Outro ponto relevante ao processo de Trier se refere à estrutura do roteiro. Percebe-se



ANAIIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

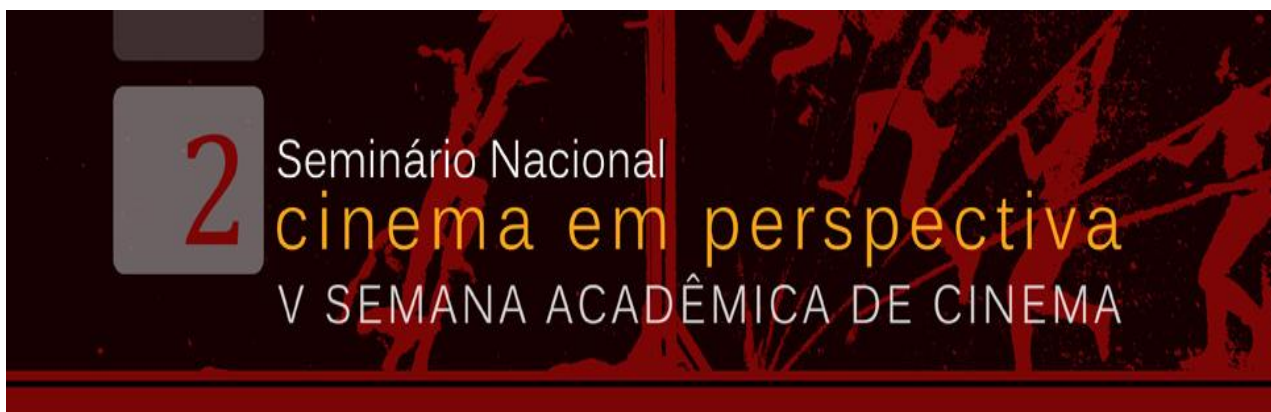
ISSN 2317-8930

claramente a historização – a narrativa é de época, mas retrata o agora, outra influência teatral, posto que Bertolt Brecht utilizasse muito desse elemento. O local de inspiração para a fictícia Dogville é revelado ao final do filme, na exibição dos créditos são apresentadas fotos de norte americanos, registradas no período conhecido como a Grande Depressão, ocorrido na década de 1930 nos Estados Unidos da América. Esse momento revela 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 personagem 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. Tal cena levanta uma indagação da forma que os Estados Unidos tratam os estrangeiros: são dados a eles os mesmos direitos que os Norte-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 no que concerne a espaço/cenário, mas também trazer inquietações sobre elementos pertencentes à hegemonia não apenas fílmica, mas também política.

Neorrealismo o semidocumentário

O neorrealismo 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 neorrealismo, semelhante ao Dogma 95, 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.



ANAIIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Com a exibição do filme *Roma Cidade Aberta*, em 1945, o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do pós-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 sob o 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).

A influência do neorealismo foi grande: o Cinema Novo, no Brasil, o Cinema Livre, na Grã-Bretanha, a *nouvelle vague* francesa e o movimento *cinéma vérité* nos documentários (KEMP, 2011). 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 Shakespeare Neorrealista

O filme *César deve morrer* é feito 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, mas, o que com segurança pode ser afirmado, é que se trata de algo que revela, acusa e nos convida para um pensar. Aborda 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,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

difícil de encontrar entre atores profissionais. (ESCOREL, 2012, p.2)

E essas representações, em sua maioria, acontecem dentro do presídio, em corredores, celas e pátio, em momentos que teoricamente seriam os ensaios, mas que na verdade se tornam o próprio filme. Através do texto de Shakespeare, vemos assuntos extremamente atuais, retratados de forma grandiosa, devido ao contexto em que se desenvolve o estilo visual dos irmãos Taviani. A apropriação de espaços não convencionais estabelece um diálogo entre o cinema e o teatro. A linguagem desenvolvida 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.

Um dos pontos altos do filme acontece quando César é morto, cena que é filmada 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 *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. Dificilmente poderia se dizer que essa obra, inédita em sua estrutura, provém de dois cineastas octogenários e um dos precursores do cinema neorrealista italiano.

Outra característica desse período presente no filme é a preservação dos dialetos italianos. “Os dialetos, considerados pelo fascismo como uma força desagregadora da almejada unidade linguística nacional, havia sido praticamente banido das telas.” (FABRIS. 1996 p. 71). E o neorrealismo o 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



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

encenação, uma clara referência ao neorealismo, e a 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, e a peça está 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, o seu crime: assassinato.

O filme termina com os aplausos dos espectadores, o agradecimento alegre dos prisioneiros/atores em película colorida e por fim a volta solitária de cada um as frias celas com o retorno da filmagem em preto e branco. Um contraste entre os dois mundos, que conduz o espectador a refletir sobre sua própria condição.

Pareceres Gerais

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. O cinema de origem, 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 acontece 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. Lars Von Trier consegue suscitar um cinema de reflexão ao se distanciar do cenário realista. Os irmãos Taviani também alcançam esse mérito, pois ao se apoiarem nas Artes Cênicas, selecionam a obra de um dramaturgo que é referência no teatro mundial, abordam um tema



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.
ISSN 2317-8930

que faz parte da história italiana e no meio disso, ainda nomeiam um espaço, no mínimo atípico, para produzirem o seu filme. 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, 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 auxilie, incentive a uma mudança de atitudes, frente o mundo no qual o espectador encontra-se inserido. Acredita-se que os dois filmes, *Dogville* e *César deve morrer*, que bebem grande porção da linguagem teatral, conseguem realizar a arte a que se propõe e trilham um caminho diverso, quando não oposto, ao cinema hegemônico.

REFERÊNCIAS

- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético – ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- FABRIS, Mariarosaria. **O Neorealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora da Paulo, 1996.
- GAUDREAULT, 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 semântica**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro. Editora: Jorge Zahar, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. **A construção do personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 2ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro:



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

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.

DOCUMENTO ELETRÔNICO

SCOREL, 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.

ROMANINI, Vinicius. **Semiótica de Peirce.** São Paulo. 2009. Disponível em:

<http://www.minutesemeiotic.org/?p=38&lang=br>. Acesso em 27/01/2014.