



**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**ÂNDREA CRISTINA SULZBACH**

**CINEPALCO: O ESPAÇO CÊNICO INTERTEXTUAL**

**CURITIBA**

**2015**

**ÂNDREA CRISTINA SULZBACH**

**CINEPALCO: O ESPAÇO CÊNICO INTERTEXTUAL**

Dissertação apresentada ao PPGCom-UTP - Universidade Tuiuti do Paraná área de concentração Estudos do Cinema como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Profa. Denize Correa Araujo, PhD

**CURITIBA**

**2015**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sydney Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

S949 Sulzbach, Ândrea Cristina.  
Cinepalco: o espaço cênico intertextual/ Ândrea  
Cristina Sulzbach; orientadora Prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Denize Correa Araújo.  
126f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tuiuti do Paraná,  
Curitiba, 2015.

1. Cinema. 2. Teatro. 3. Intertextualidade. 4. Cenografia.  
5. Encenação. I. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação e Linguagens/Mestrado em  
Comunicação e Linguagens. II.Título.

CDD - 791.437

Dedico este trabalho aos meus dois filhos Ian e Sophia, que me revelaram o verdadeiro sentido da vida.

## AGRADECIMENTOS

Ao decidirmos percorrermos uma nova etapa em nossas vidas, o objetivo é de quando ela seja concluída nos percebamos diferentes de quando a iniciamos, mais críticos e com novas percepções sobre nós e o mundo. Posso dizer que fui bem sucedida nessa caminhada, pois as mudanças alcançadas foram extensas, mas nunca as teria obtido sem a ajuda de muitos que contribuíram em minha jornada. Sou grata a Lucila Silva que acreditou em mim, agradeço a oportunidade de colaborar com a construção de algo tão valioso como o é um curso de graduação em Artes, a confiança e responsabilidade confiadas a mim me impulsionaram a busca de novos horizontes.

Agradeço a minha orientadora Denize Araújo, pelas preciosas contribuições no processo de construção da minha pesquisa, as quais foram de fundamental importância para o seu êxito. Sua generosidade e exemplo foram primordiais para o meu crescimento.

Aos meus filhos pela compreensão da minha ausência em tempos que o lúdico precisa ser compartilhado. O amor que seus olhares derramam sobre mim é o que me move em várias direções.

Aos meus colegas de mestrado com especial atenção a Rita de Cássia, por toda a ajuda oferecida, além da agradável companhia nas longas horas de estudo e nas deliciosas sessões de cinema.

Aos co-orientadores, presentes em minha banca de qualificação, Rafael Tassi e Lílian Dória, meu agradecimento por ajudarem a pensar minha pesquisa com colocações pontuais e de extrema importância.

E por fim, agradeço a Deus por todas as oportunidades que me foram oferecidas até aqui, as quais fortaleceram meu espírito de maneira ímpar.

*As alturas alcançadas e mantidas pelos grandes homens não foram encontradas de maneira súbita. Enquanto seus companheiros dormiam, os grandes homens estavam labutando no meio da noite.*

Henry Wadsworth Longfellow

## RESUMO

Este trabalho possui como objeto de estudo a linguagem teatral presente em quatro filmes que se apropriam de fundamentos intertextuais na construção da estrutura cenográfica e representativa. Os filmes selecionados são *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), *César Deve Morrer* (Paolo e Vittorio Taviani, 2012), *Vocês Ainda não Viram Nada* (Alain Resnais, 2012) e *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012). O objetivo geral é verificar os elementos 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, seja em espaços não convencionais, seja em inserções no cinema hegemônico. O estudo inicial analisa a abordagem e a arquitetura visual dos diretores dentro de períodos cinematográficos específicos que contribuíram com suas obras. Os movimentos identificados foram Dogma 95, Neorealismo, *Nouvelle Vague* e Cinema Clássico. A metodologia comparativa enfoca o contraponto entre as três montagens européias e a norte-americana de *Anna Karenina*, a partir da produção cênica. 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, como ação/encenação, como metatexto e como palco com efeito de espetáculo, respectivamente, nos quatro 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 apoia nas definições de Jean-Jaques Roubine e Jacques Aumont. O cinema de opacidade e transparência segue os preceitos de Ismail Xavier. O conceito de intertextualidade de Julia Kristeva e o de espetáculo de Guy Debord completam o referencial teórico.

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

## ABSTRACT

This work has as object of study the theatrical language present in four films which appropriate intertextual foundations in the construction of scenic and representative structure. The selected films are *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), *Caesar Must Die* (Paolo and Vittorio Taviani, 2012), *You Do not Seen Nothing* (Alain Resnais, 2012) and *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012). The overall goal is to identify the elements present in the creative process, in these films, which interact with each other. The specific objectives deal with the deepening of perceived interconnections, the main unfolding the presence of Performing Arts, is in unconventional spaces, either in inserts in mainstream cinema. The initial study analyzes the approach and the visual architecture of directors within specific periods film who contributed their works. The movements were identified Dogma 95, Neorealism, Nouvelle Vague and Classic Cinema. The comparative methodology focuses on the counterpoint between the three European assemblies with the American *Anna Karenina*, from the scenic production. The hypothesis is that the ownership of theatrical language as intertext provides a reflective film which is designed in various ways, such as physical structure, such as action / staging, as metatext and as a stage show with effect respectively, in the four corpus of films. For the study of the scenic area with distancing effect are used the definitions of Bertolt Brecht. The Constantin Stanislavski method used for the study of naturalistic staging. The general analysis of scenic elements is based on Jean- Jacques Roubine settings and Jacques Aumont. The film opacity and transparency follows the precepts of Ismail Xavier. The concept of intertextuality of Julia Kristeva and the Guy Debord's spectacle complete the theoretical framework.

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

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PÚBLICO FRENTE AO PRIMEIRO <i>NICKELODEON</i> , INAUGURADO NOS ESTADOS UNIDOS .....	16
FIGURA 2 - ILUSTRAÇÃO DE UM MAREORAMA.....	17
FIGURA 3 - MONTAGEM DO ESPETÁCULO TEATRAL <i>O JARDIM DAS CEREJEIRA DE CONSTANTIN STANISLAVSKI</i> .....	23
FIGURA 4 - O MÉTODO DE DELSARTE .....	25
FIGURA 5 - <i>BETRAYED BY A HANDPRINT</i> .....	26
FIGURA 6 - EXEMPLO DE UMA PLANIFICAÇÃO DRAMÁTICA EM QUE A FIGURA A E B SERIAM OS PERSONAGENS.....	27
FIGURA 7 - <i>STORYBOARD</i> DE UM CURTA-METRAGEM.....	28
FIGURA 8 - <i>STORYBOARD</i> DO FILME <i>ANNA KARENINA</i> ILUSTRAÇÃO DE DAVID ALLCOCK. ....	29
FIGURA 9 - SEQUÊNCIA DE <i>BETRAYED BY A HANDPRINT</i> (1908, GRIFFITH). 31	
FIGURA 10 - CENA DE <i>BETRAYED BY A HANDPRINT</i> EM QUE A PERSONAGEM MIRTLE ESCONDE EM UM SABONETE A JOIA ROUBADA .....	31
FIGURA 11 - ADAPTAÇÃO TEATRAL DO FILME <i>DOGVILLE</i> DE LARS VON TRIER ADAPTAÇÃO: CH. LOLLIKE DIREÇÃO: ŠIMON SPIŠÁK, 2014, ESLOVÁQUIA .....	39
FIGURA 12 - FILME <i>FESTA DE FAMÍLIA</i> E O CERTIFICADO EMITIDO PELO MOVIMENTO DOGMA.....	44
FIGURA 13 - CENA DO FILME <i>FESTA DE FAMÍLIA</i> (2008) MOMENTO INICIAL DA CELEBRAÇÃO .....	47
FIGURA 14 - CENA DA EXPULSÃO DE CRHISTIAN .....	47
FIGURA 15 - CENA INICIAL DO FILME <i>DOGVILLE</i> .....	50
FIGURA 16 - A PERSONAGEM GRACE CUIDA DO JARDIM IMAGINÁRIO..	52
FIGURA 17 - O DIRETOR LARS VON TRIER E O ATOR PAUL BETANNY	

NO SET DE FILMAGEM DO FILME <i>DOGVILLE</i> .....	53
FIGURA 18 - LARS VON TRIER NO SET DE FILMAGEM.....	54
FIGURA 19 - CENA QUE RETRATA A VIOLÊNCIA SUBMETIDA POR GRACE	55
FIGURA 20 - GRACE NA JANELA COMO SE ESTIVESSE EM UMA CRUZ .	57
FIGURA 21 - GRACE CAMINHA POR ENTRE OS CORPOS EXECUTADOS	58
FIGURA 22 - CENA DO FILME <i>ROMA CIDADE ABERTA</i> .....	60
FIGURA 23 - A ATRIZ ANNA MAGNANI EM UMA CENA DE <i>ROMA CIDADE</i> <i>ABERTA</i> (1945). .....	61
FIGURA 24 - SELEÇÃO DOS ATORES E A DISTRIBUIÇÃO DE PAPÉIS PARA A PEÇA DE TEATRO JÚLIO CÉSAR .....	65
FIGURA 25 - PÁTIO DO PRESÍDIO, OS PRISIONEIRO DE REBBIBIA, ENCENAM/ENSAIAM A CENA EM QUE CÉSAR SERÁ MORTO .....	68
FIGURA 26 - OS ATORES/PRISIONEIRO NO PALCO NO FINAL DA REPRESENTAÇÃO DA PEÇA JÚLIO CÉSAR .....	69
FIGURA 27 – O TEXTO EM CAMADAS .....	72
FIGURA 28 - CENAS DO FILME <i>A CHINESA</i> (1967).....	77
FIGURA 29 - REPRESENTAÇÃO SIMULTÂNEA DO MESMO TEXTO EM DOIS ESPAÇOS TEMPO .....	80
FIGURA 30 - DOIS ATORES DIVIDEM A REPRESENTAÇÃO DO MESMO PERSONAGEM EM ESPAÇOS DISTINTOS.....	81
FIGURA 31 - IMAGENS DO FILME <i>POSSESSED</i> .....	89
FIGURA 32 - COMPARAÇÃO ENTRE O EIXO DE 180 GRAUS E O PALCO ARENA GREGO .....	90
FIGURA 33 - O TEATRO DE DÍONÍSIO EM RECONSTITUIÇÃO DO SÉCULO XIX.....	92
FIGURA 34 - CENA DO FILME <i>INTOLERÂNCIA (INTOLERANCE)</i> 1916, DE D. GRIFFITH. ....	94
FIGURA 35 - CENA DO FILME <i>ANNA KARENINA</i> , DIREÇÃO DE VLADIMIR <i>GARDIN</i> , (RUSSIA, 1914) .....	97

FIGURA 36 - A PERSONAGEM ANNA KARENINA NO QUARTO DO FILHO VENDO-O DORMIR.....	98
FIGURA 37 - ANNA KARENINA É EMPURRADA NO TRENÓ POR SEU MARIDO.....	100
FIGURA 38 - CENA DA CORRIDA DOS CAVALOS REALIZADA DENTRO DE UM TEATRO CONSTRUÍDO EM <i>SHEPPERTON STUDIO</i> , EM LONDRES	102
FIGURA 39 - SHAKESPEARE'S GLOBE EM LONDRES RÉPLICA DO TEATRO O <i>GLOBE PLAYHOUSE</i> .....	103
FIGURA 40: PALCO DO TEATRO MARIINSKY, SÃO PETERSBURGO, RÚSSIA.....	105
FIGURA 41 - A ATRIZ JEAN SEBERG EM CENA DO FILME <i>SANTA JOANA</i> ( <i>SAINT JOAN</i> , 1957).....	107
FIGURA 42 - <i>ENCOURAÇADO POTESKIN</i> , 1925. ROTEIRO DE DIREÇÃO: SERGUEI EISENSTEIN.....	113
FIGURA 43 - CENA DO FILME DE GODART, <i>ALPHAVILLE</i> , 1965 .....	115
FIGURA 44 - <i>A CHINESA</i> (GODARD, 1967) .....	115

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2 O PRIMEIRO CINEMA</b> .....	15
2.1 ENCENAÇÃO.....	20
2.2 TEATRO E CINEMA.....	31
2.3 INTERTEXTUALIDADE.....	42
<b>3 MOVIMENTOS CINEMATOGRAFICOS</b> .....	44
3.1 DOGMA 95.....	44
3.2 ESPAÇO FÍSICO/ CENÁRIO EM <i>DOGVILLE</i> .....	49
3.3 NEORREALISMO .....	60
3.4 AÇÃO/ ENCENAÇÃO EM <i>CÉSAR DEVE MORRER</i> .....	65
3.5 NOUVELLE VAGUE.....	75
3.6 O METATEXTO EM <i>VOCÊS AINDA NÃO VIRAM NADA</i> .....	78
<b>4 O CONTRAPONTO – CINEMA CLÁSSICO</b> .....	86
4.1 O PALCO COMO ESPETÁCULO EM <i>ANNA KARENINA</i> .....	94
4.2 OPACIDADE VERSUS TRANSPARÊNCIA .....	105
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	115
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	120
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	123

## 1 INTRODUÇÃO

O diálogo entre o cinema e o teatro ocorre desde a criação das primeiras imagens em movimento. Essa intertextualidade apresentou 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 cinematográficos geram uma nova forma de se fazer arte.

O propósito deste trabalho é analisar o diálogo entre essas duas linguagens, cinema e teatro, presentes em quatro recentes produções cinematográficas, quais sejam: *Dogville* (de Lars Von Trier, 2003), *César Deve Morrer* (de Paolo e Vittorio Taviani, 2012), *Vocês Ainda não Viram Nada* (de Alain Resnais, 2012) e *Anna Karenina* (de Joe Wright, 2012). A análise da intertextualidade presente nessas obras tem o intuito de verificar se e no que estas diferem do chamado *cinema de origem*, segundo preceitos desenvolvidos e aplicados por Flávia Cesarino Costa, os quais se apoiaram em larga escala nos elementos teatrais.

O interesse se estende também em perceber o diálogo presente em distintos movimentos cinematográficos que possivelmente ocasionaram uma contaminação nos quatro filmes do *corpus*: Dogma 95, Neorrealismo, *Nouvelle Vague* e Cinema Clássico, com a finalidade de identificar seus entrelaçamentos e divergências.

Os elementos das artes cênicas, absorvidos pela linguagem cinematográfica em seu início, são apontados através do conceito de encenação tendo enfoque maior na corrente naturalista, desenvolvido principalmente por Constantin Stanislavski (1863-1938).

O chamado *teatro filmado* também é estudado a partir da intertextualidade e seus diferentes graus de utilização das duas linguagens foco de análise, teatro e cinema, além de citar os principais filmes pertencentes a esse movimento tendo como base os estudos de André Bazin (1918-1958).

Os conceitos de opacidade e transparência são trazidos aqui com o intuito de identificar suas principais características e o que as distingue. Além de perceber e apontar elementos presentes que demonstrem sua transitoriedade, visto que um

filme ou movimento cinematográfico que se denominava anteriormente como opacidade pode ser entendido na atualidade como transparência ou vice versa, de acordo com pressupostos defendidos por Ismail Xavier.

O efeito de distanciamento será abordado com base no conceito de Bertolt Brecht (1898-1956) a partir de seus estudos, além de trazer um parecer através de outros teóricos que o citam e aprofundam seus conceitos, com destaque para Walter Benjamin (1892-1940).

Dentro da teoria de espetáculo, com foco principal no filme *Anna Karenina*, conceitos de Guy Debord (2003) serão trazidos mais para criar uma problemática do que para resolvê-la.

Na presente pesquisa, o termo “intertextualidade” foi adotado na acepção de Julia Kristeva, no sentido inter-mídias, considerando que o teatro e o cinema sejam textos midiáticos. Dessa forma, a interação dos dois textos seria a intertextualidade existente no *corpus* da pesquisa. Nos quatro filmes há uma interação de diversos graus e categorias envolvendo o cinema e o teatro. O título da pesquisa, CinePalco, procura traduzir a imersão de um texto em outro, ou a interação existente entre as duas mídias.

O palco está presente nos quatro filmes, seja como cenário incompleto, sugerido, como em *Dogville*, como palco improvisado, para ensaio e representação de peça teatral, dentro do espaço da penitenciária, no filme *Cesar deve morrer*, ou como espaço de memória de encenações passadas, em *Vocês ainda não viram nada*. Além disso, o palco está presente no filme *Anna Karenina*, como metáfora da grande encenação da famosa obra russa de Tolstoi.

A intertextualidade no sentido descrito acima permeia todas as análises da pesquisa, assim como os conceitos de opacidade e transparência apresentados por Ismail Xavier. Com elementos mais relevantes ou de menor proporção, a opacidade e a transparência estão presentes nos quatro filmes do *corpus* e, junto ao aspecto intertextual intermediário, constituem a essência da pesquisa.

Nas análises individuais de cada filme do *corpus*, outras teorias e conceitos são adotados como referência. As considerações de encenação de Aumont, o teatro naturalista de Stanislavski, o efeito de distanciamento de Brecht, a teoria do espetáculo de Debord, a opacidade e transparência de Xavier, são parte relevante de cada capítulo, assim como a associação de *Dogville* ao Dogma 95, de *Cesar*

*deve morrer ao Neorrealismo, de Vocês ainda não viram nada à proposta da Nouvelle Vague.*

## 2 O PRIMEIRO CINEMA

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.

Grande parte dessas características foi absorvida do *teatro de atração*, o qual 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. Segundo Flávia Cesarino Costa (2005, p.43), o primeiro cinema herda essa qualidade 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. De acordo com Ronald Bergan (2010), o cinema clássico se edifica sobre os códigos de representação do Realismo e a plateia é inserida quase que inconscientemente em relação ao fluxo de imagens e à manipulação do tempo e do espaço, distinto do *teatro de atração de vaudeville*.

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 dos filmes. Em 1896, o *vaudeville* era o entretenimento mais popular e com isso se inicia uma exasperada competição entre os teatros. Mas não era somente o teatro que estava presente, havia um universo exótico composto de outras variantes de espetáculos.

[...] onde se incluem ainda o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestidigitadores de feiras de quermesses, o teatro óptico de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatães de toda a espécie. (MACHADO, 1997, p.14-15)

No meio a tudo isso acontecem às primeiras exibições cinematográficas.

Em 1896 Máximo Gorky assistiu à exibição da mais recente novidade vinda da França, na Feira Russa de Nizhi-Novorod – fotografias em movimento produzidas e exibidas pelos irmãos Lumière. Os filmes eram mostrados no *Teatro-Concerte Parisiense* [...]. o cliente podia usufruir os filmes na companhia de qualquer uma das 120 coristas francesas [...]. (GUNNING, 1996, p.22)

De acordo com Tom Gunning, o grande escritor russo se surpreendeu com a diferença entre o ambiente pervertido no qual estavam sendo exibidas as chamadas fotografias em movimento, com o seu conteúdo que retratava cenas familiares e imagens de trabalhadores. Mas mais tarde, seguindo as previsões de Gorki, o submundo parisiense será retratado nas telas. O local de suas exibições também será alterado e transferido para um ambiente mais familiar. Em 1905 nos Estados Unidos surgirá o primeiro *Nickelodeon*, o nome é uma alusão ao valor dos ingressos cobrados na época, níquel da moeda de 01 *cents* e *odeon* do grego que significa teatro coberto. Nesse espaço eram exibidos teatro de *vaudevilles* e filmes de curta duração, o público era composto por grande presença de imigrantes. “O outro grupo que chamava a atenção era constituído de mulheres e crianças, que, segundo as reportagens, sempre formaram a maior parcela do público dos *Nickelodeon* em todo o país” (ABEL, 2001, p. 235).

FIGURA 1- PÚBLICO EM FRENTE AO *NICKELODEON*, EM 1955, EM COMEMORAÇÃO AOS 50 ANOS DE EXISTÊNCIA DE UMA DAS PRIMEIRAS SALAS DE CINEMA INAUGURADA NOS ESTADOS UNIDOS, POR JOHN PAUL HARRIS, EM 1905.



Fonte: <http://www.post-gazette.com/ae/movies/2005/06/19/You-saw-it-here-first-Pittsburgh-s-Nickelodeon-introduced-the-moving-picture-theater-to-the-masses-in-1905/stories/200506190169>

Cerca de 500 pessoas comparecem, em 19 de junho de 1905, ao dia de estreia do *Nickelodeon*, localizado em Pittsburgh, Pensilvânia. Esse teatro com vitrine, de frente para a rua, dispunha de 96 assentos e cobrava de cada espectador cinco *cents*.

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<sup>1</sup>, ou mesmo das performances teatrais. (COSTA, 2005, p. 23)

<sup>1</sup> Os dioramas eram enormes pinturas em materiais transparentes os quais eram apresentados em teatros escurecidos e iluminados por trás, dando-lhes uma natureza intensamente virtual, como se o observador estivesse olhando uma paisagem real. (GUNNING, 1996, p.32)

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. A maioria se resumia a apresentações de ilusionismo com imagens fotográficas que simulavam viagens no tempo e no espaço. Segundo Flávia Cesarino Costa era o que os contemporâneos denominavam de espetáculos “totais” ou ainda “ultrarrealistas”, muito comuns no início do século XX (COSTA, 2005, p. 25).

Dentro dessa listagem de apresentações ainda havia variações quanto à sua movimentação e estrutura. Os panoramas poderiam ser fixos com pinturas de paisagens de terras distantes, ou com animações criadas, através do movimento. “O mareorama era ainda mais sofisticado. Estava construído num prédio de quarenta metros de altura, onde cabiam mil e quinhentas pessoas. Sua atração era a simulação de uma viagem pelo Mediterrâneo, entre Marselha e Constantinopla” (COSTA, 2005, p. 26). Havia uma cabine de navio simulada, onde os espectadores entravam; no seu interior se encontrava uma tela de cerca de 15 metros de altura com uma paisagem pintada.

FIGURA 2 - ILUSTRAÇÃO DE UM MAREORAMA, UMA DAS ATRAÇÕES DA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE PARIS, EM 1900



Fonte: COSTA,1995, p.26.

O teatro e o cinema se mesclavam bastante nesse tipo de atração, pois atores vestidos de marinheiros e eventualmente músicos e dançarinos recepcionavam o público, enquanto os técnicos cuidavam da movimentação da cabine, iluminação, cenário.

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.

Por volta de 1908 já existiam nos Estados Unidos entre oito e dez mil salas, que provocaram o aumento brutal da demanda por uma programação mais diversificada. Seus proprietários, geralmente imigrantes, que haviam tornado de um dia para outro os novos-ricos, decidiram então produzir filmes. ( CALIL, 1996, p.45)

As primeiras produtoras se estabelecem em Nova York e Chicago. A Biograph Company, a mais estimada pelo público, segundo Carlos Calil, abrigava David Griffith, o qual aplicava, nos filmes semanais que produzia, cada vez mais elementos novos que vieram a constituir o que se tornaria mais tarde a narrativa clássica do cinema.

Com o avanço na produção de filmes e o grande aumento de produtoras, automaticamente essa recente linguagem caminha para uma nova estruturação, referente à técnica, mais especificamente ao enquadramento. Marcel Martin nos relata o início de sua inovação. “Durante muito tempo, a câmera mantinha-se fixa numa mobilidade que correspondia ao ponto de vista do *chefe da orquestra* que assiste a uma representação teatral” (MARTIN, 1963, p. 29).

Essa mesma visão, que foi seguida por Méliès em todos os seus filmes, sofre alterações ao longo da história do cinema. Já em 1896 é criado o *travelling* por um operador de câmera de Lumière; em 1905, de acordo com Martin, em *Passion*, de Zecca, a panorâmica, uma das maiores contribuições no que se refere à criação de enquadramentos no cinema, pertence a um inglês:

Mas é a um inglês, G. A. Smith [ ]...que cabe o mérito de ter, em 1900 libertado a câmera de sua inércia, modificando-lhe o ponto de vista na mesma cena de um plano ao outro. Em certo número de filmes realizados nessa época, ele passa deliberadamente do plano geral ao primeiro plano,

sendo este último, aliás, apresentado timidamente como um “truque” visto através de uma lente ou de um monóculo. (MARTIN, 1963, p.31)

A câmera se torna móvel como um olho humano. Ainda segundo Martin, o aparelho se torna uma criatura em movimento, um personagem do filme. “Abandona-se o palco-tela de Méliès. Levanta-se o ‘chefe da orquestra’ sobre um tapete voador” (MARTIN, 1963, p.30). A partir de então o cinema segue sua contínua evolução técnica e estética. “Das inúmeras possibilidades de que dispunha o cinema para estabelecer-se como linguagem, ficou consagrada a vertente de Griffith, tributária do folhetim do século XIX, da fidelidade à narrativa [...]” (CALIL, 1996, p. 47). Atendendo às necessidades narrativas, Griffith aproxima a câmera do ator, desenvolve a decupagem e inclusive cria, segundo Calil, gêneros sendo o primeiro a lançar filmes de suspense.

De acordo com André Bazin, o cinema possibilitou transformações de situações teatrais. Se analisarmos os primeiros filmes burlescos, não é somente o desempenho do ator que aparenta o teatro primitivo, mas também a própria estrutura da história. No entanto, o cinema consegue trabalhar elementos que o palco não possibilita desenvolver na mesma dimensão, como tempo e espaço. “O que pode levar a crer que o cinema veio inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos é que ele permitiu a metamorfose de situações teatrais, que sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta” (BAZIN, 1991, p.126).

O intertexto entre o cinema e o teatro se estabelece em diversos momentos ao longo da história. Percebe-se que não existe uma postura fixa em que uma linguagem se abastece ininterruptamente da outra. Essa situação se alterna em diferentes períodos em que ocorrem mudanças quanto ao grau de absorção de elementos entre ambas.

## 2.1 ENCENAÇÃO

O termo *mise-en-scène* surgiu no início do século XIX, para qualificar o que seria mais tarde o papel de diretor, função inexistente até então, anterior a isso a responsabilidade dessa prática se alternou no decorrer da história. De acordo com Patrice Pavis (2001, p. 128), no teatro grego geralmente era o próprio autor quem cumpria o papel do então chamado *organizador*. Na Idade Média, o *condutor do jogo*

era o responsável pela estética dos mistérios<sup>2</sup> e também pela sua ideologia. Na época do Renascimento e do Barroco, o cenógrafo organiza o espetáculo. No século XVIII, a responsabilidade é assumida por atores de grande destaque. Somente quando surge o naturalismo<sup>3</sup>, difundido a princípio pelo duque Jorge II de Menningen, André Antoine e Constantin Stanislavski, é que a função se torna uma arte em si.

Na definição de Jean-Jacques Roubine, o encenador surge como o gerador da unidade, responsável pelos laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos.

Até o fim do século XIX, uma das maiores preocupações do teatro era de que o espectador confundisse a ficção do espetáculo com a realidade. “Esse objetivo, por muito tempo considerado inerente à própria essência do teatro, condicionou toda a evolução do espetáculo a italiana [...]” (ROUBINE, 1998, p. 119). Todo e qualquer elemento pertencente à produção da ilusão teatral deveria estar oculto ao público, assim não aconteceria de o espectador perceber os artifícios que compunham a encenação. Com isso percebe-se o germe do que seria mais tarde o cinema de transparência, razão pela qual a vertente naturalista é selecionada aqui para um aprofundamento analítico.

A representação naturalista irá se difundir na tradição teatral. De acordo com Roubine (1998), um dos primeiros elementos desenvolvidos foi o espaço. O palco italiano fechado supera o palco aberto, com uma abertura delimitada por uma moldura opaca, composto de diversos elementos como os reguladores e bambolinas cuja função consistia exatamente em esconder da vista do público tudo que produz a ilusão.

Do século XVI aos nossos dias, o espaço cênico foi entregue a técnicos de um virtuosismo muitas vezes admirável e ocupado por cenários que obedeciam a todas as leis do ilusionismo óptico e acústico. Cada geração empenhou-se ferozmente em encurralar tudo aquilo que pudesse deixar aparecer o *teatro*, melhorando e mais a técnica do disfarce enganador. (ROUBINE, 1998, p. 120)

---

<sup>2</sup> Drama medieval religioso (do século XIV ao século XVI) que põe em cena episódios da Bíblia ou da vida dos santos, representado nas festas religiosas. (PAVIS, 2001, p.246)

<sup>3</sup> O naturalismo no teatro é o remate de uma estética que exige, moderadamente no século XVII, mais insistentemente no século XVIII (Diderot e o drama), uma produção de ilusão. Porém, ele não se limita a Zola, Ibsen, Becque, Strindberg, Hauptmann e Górkí. Torna-se um estilo de interpretação e caracteriza toda uma corrente contemporânea e um modo “natural” de conceber o teatro. (PAVIS, 2001, p. 261)

Temos, como herdeiros desse percurso cursado pelo teatro até o final do século XIX, dois grandes importantes colaboradores, Antoine na França e Stanislavski na Rússia. Através de suas constantes pesquisas, os mesmos desenvolvem o mais alto grau de verossimilhança na imagem cênica. Roubine nos fala ainda que eles não se preocupavam em alterar a natureza da prática teatral, mas em criar uma relação mais autêntica com o real (ROUBINE, 1998, p.20). É importante ressaltar que a verossimilhança não necessita ser realista: uma fada pode ser verossímil. Dependendo da forma que se desenvolve a encenação, será crível e até esperado que ela voe, já que uma das condições de ser fada é essa. “Acontece que ser verossimilhante não é ser realista, naturalista, cópia do real, como não o é, de resto, a arte” (PALLOTTINI 1989, p.18). Pallottini afirma que a *coerência interna* dos elementos e sua organização é que dará veracidade aos seus personagens. Podemos dizer ainda que essa veracidade abarca tudo que envolve a representação, seja ela no teatro ou cinema.

Enquanto o naturalismo, em seu início, desenvolvia novas técnicas para o ator de teatro, o cinema, em questão de interpretação, ainda realizava caricaturas, atores destituídos de boa dicção, expressão corporal fraca, cenários miseráveis e a câmera fixa. Quando o cinema falado surge em 1926 com o filme *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*), de Alan Crosland, entretanto, os atores profissionais do teatro indagam-se se o cinema iria encaixotar os seus talentos. “Inversamente, a indústria do cinema arrogou-se a tarefa de substituir o teatro, para a maioria dos seus públicos, sobretudo populares” (AUMONT, MARIE, 2006, p.79).

Mas não seria apenas o ator a ser “emprestado” do teatro para o cinema. Grande parte do conceito de encenação desenvolvido ao longo do tempo nas artes cênicas é levado também para o cinema.

Depois de ter sido estabelecido o espaço cênico, ou seja, o palco italiano, o próximo a sofrer alterações, principalmente a partir do movimento naturalista, seria o figurino, que se torna um importante elemento descritivo não apenas do texto teatral, mas também do personagem, com suas características psicológicas e sociais. “[...] O figurino, enquanto elemento visual, estabelece um essencial elo de significação entre o personagem e o contexto espacial em que este evolui” (ROUBINE, 1998, p.123).

A iluminação também sofre alterações. Os naturalistas repudiavam qualquer forma de iluminação cênica que revelasse a sua teatralidade. A ribalta com sua

iluminação a frente, no chão do palco, emitia uma luz desconhecida, pois iluminava o ator de baixo para cima sem nenhuma equivalência com o mundo real. Uma nova iluminação *atmosférica* desenvolvida pelos naturalistas, segundo Roubine, reproduz nuances naturais da luz natural, em função da hora, lugar e até estação, em busca de uma *verdade* da luz, e cabe ao diretor achá-la. “Desse modo, a luz não intervém apenas funcionalmente para clarear o espaço da ação, mas também para mergulhá-lo no clima desejado, para remodelá-lo, [...] progressivamente, para dar ao tempo uma materialidade cênica” (ROUBINE, 1998, p. 123).

A sonoplastia é outro importante elemento da encenação que recebe contribuições dos naturalistas. A música de cena que, segundo Roubine, servia para manter certo clima entre as trocas de cenários é considerada um artifício desnecessário pelos naturalistas, os quais acreditavam que deveria ser criado em seu lugar uma paisagem sonora que reforçasse a ilusão visual. Dentro desses conceitos, Stanislavski elabora o que ele denomina de *paisagens auditivas*<sup>4</sup>. “Trata-se, para ele, não apenas de reconstituir um meio ambiente ou uma atmosfera característica, mas, sobretudo de revelar a relação, o acordo ou a discordância, que liga o personagem ao que está em torno dele” (ROUBINE, 1998, p. 155). Stanislavski, em uma carta endereçada a Tchekhov, escrita em 1898, explica ao dramaturgo que, em sua peça *A gaivota*, o coaxar dos sapos, “servira para dar a impressão de um silêncio completo”. Na peça *As três irmãs*, do mesmo dramaturgo, Stanislavski seleciona para a sua sonoplastia: barulho de vozes; louças; toque de alerta de incêndio. Enfim, a sua partitura sonora é extremamente detalhada e ao lermos um trecho da obra de Tchekhov, *O Jardim das cerejeiras*, entende-se a sua preocupação, a rubrica citada a seguir pertence ao quarto e último ato da peça.

O palco fica vazio. Ouvem-se fechar todas as portas a chave e depois os coches a sair. Silêncio dentro do silêncio, golpes de machado nas árvores, solidão e tristeza, ouvem-se passos. Pela porta da direita entra Firs, vestido como de costume, de casaca e colete branco, mas de chinelos está doente [...] um som plangente de corda rompida, apenas entrecortado pelos golpes de machado que abatem as cerejeiras. (TCHEKHOV, 2012, p.56)

O trabalho do sonoplasta é um processo extensivo ao texto: como mostrar no teatro o silêncio dentro do silêncio, principalmente a partir da corrente naturalista?

---

<sup>4</sup> Stanislavski acredita que no teatro o silêncio expressa-se através de sons, e não pela sua ausência. (Roubine, 1998)

Stanislavski opta por um concerto de sapos. A seguir uma imagem da montagem *O jardim das cerejeiras*.

FIGURA 3 - MONTAGEM DO ESPETÁCULO TEATRAL *O JARDIM DAS CEREJEIRAS*, 1904. (TEXTO DE ANTON TCHEKHOV E DIREÇÃO DE CONSTANTIN STANISLAVSKI)



Fonte:<http://pt.slideshare.net/fernandabotta/tchekhov-7731561>

Finalmente, o último elemento presente na encenação, o processo que envolve a direção do ator. No final do século XIX, predominava nos grandes teatros uma representação que, segundo Stanislavski, seguido da opinião de diversos outros teóricos e encenadores, encontrava-se estereotipada, construída em cima de um automatismo rotineiro. “O bom ator, segundo Stanislavski, não deve praticar em absoluto uma representação à base de emoção. O que ele deve é utilizar a sua experiência mais íntima para encontrar dentro de si mesmo uma emoção verdadeira” (ROUBINE, p.178). Stanislavski acreditava ser necessário possuir um domínio

técnico sobre as emoções de forma a moldá-las de acordo com a necessidade da interpretação.

Meu sistema nunca fabricará inspiração. Pode apenas preparar um terreno favorável a ela. Se eu fosse você deixaria de correr atrás desse fantasma, a inspiração. Deixe-o por conta daquela fada miraculosa, a natureza, e dedique-se aquilo que está nos domínios do controle humano consciente. (STANISLAVSKI, 1976, p.293)

Esse domínio sobre as emoções, de acordo com Stanislavski, poderia ser obtido através de um trabalho contínuo e simultâneo do corpo; a respiração e a voz. Segundo Roubine, essa é uma prática permanente frente às facilidades e condicionamentos pertencentes a toda prática teatral.

Os primeiros filmes foram realizados por atores do teatro, o qual descobria a câmera, preso à pantomima<sup>5</sup>, exagerando muitas vezes o movimento. “O cinema falado afastou do *metier* os menos dotados para a palavra, mas com frequência o ator do cinema falado não era mais sóbrio do que o do cinema mudo [...]” (ASLAN, 2005, p.211).

Em seus primeiros filmes, Griffith adotou o método de interpretação de François Delsarte<sup>6</sup>. “A pose, postura, a conformidade do gesto dramático a um dicionário implícito constituíram a lei em praticamente todos os dramas e melodramas” (AUMONT, 2006, p.27). Já o filme cômico, de acordo com Aumont, seguia o excesso carnavalesco a que chamamos burlesco. As representações eram exageradas e artificiais: tanto as divas italianas *Assunta Spina* (Gustavo Serna, 1915), tal como as primeiras *stars* de Hollywood, desenvolvem, segundo Aumont, gestos decomponíveis de forma unitária. Esta será a grande base de interpretação dos atores pertencentes ao período do cinema mudo.

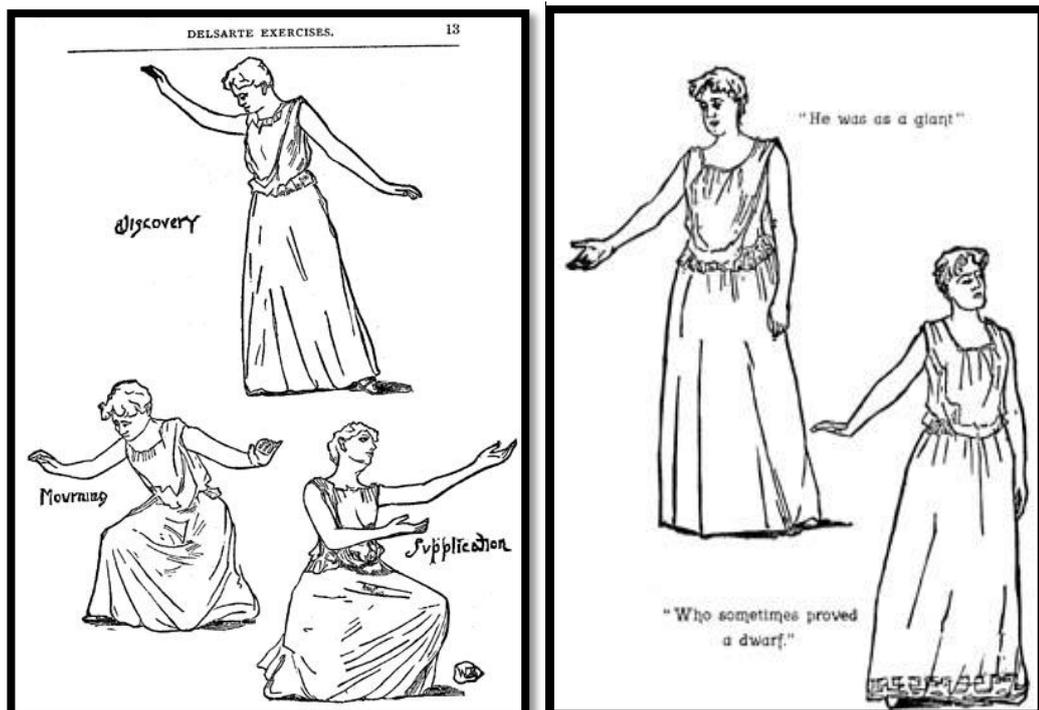
---

<sup>5</sup> A pantomima antiga era a “representação e a audição de tudo o que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto [...] No final do século I a. C., em Roma, a pantomima separa texto e gesto, o ator mima cenas comentadas pelo coro e pelos músicos. A pantomima tem sua época áurea nos séculos XVIII e XIX: arlequinadas e paradas, jogo não-verbal (cenas mudas) dos atores de feira, que reintroduzem a palavra através de subterfúgios engraçados. Hoje, a pantomima não usa mais a palavra. Tornou-se um espetáculo composto unicamente dos gestos do comediante [...]. (PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. p.274)

<sup>6</sup> François Delsarte (1811-1871) foi um ator francês, cantor de ópera e professor, que acreditava que o estado emocional de um personagem pode ser projetado para o público através de um conjunto formal de gestos, posturas e atitudes físicas. (Wilson e Goldfarb. *Theatre: The Art Lively*, 7ª edição: Capítulo 6). Disponível em: <http://www3.northern.edu/wild/th100/CHAPT6.HTM>. Acesso: 19/01/2015.

Na imagem a seguir, podem ser vistos alguns gestos codificados de acordo com os estudos de Delsarte, a posição da descoberta, o luto, a súplica, a rejeição. Todas essas ações ligam um sentimento a um gesto fixo, gestos esses que serão geralmente adotados pelos atores de teatro e cinema dos anos de 1920 e 1930. A substituição de seu método se dará somente nos anos de 1940, quando Elia Kazan, juntamente com outros artistas, funda o *Actors Studio* em Nova York, o qual irá disseminar o método do teórico teatral Stanislavski primeiramente no teatro, mais especificamente na Broadway e mais tarde no cinema, tendo como seu primeiro aluno célebre Marlon Brando seguido de James Dean. De acordo com Iná Costa (2002), Lee Strasberg foi convidado a participar do *Actor's Studio* e ali encontrou finalmente o lugar onde levaria suas idéias sobre *formação do ator* às últimas consequências. Strasberg havia participado de cursos ofertados por alunos de Stanislavski e em 1951 tornou-se o diretor artístico do Studio. Stella Adler, também difusora do método de Stanislavski nos Estados Unidos, foi a única que teve aulas diretas com o grande teórico, em 1939 entra no *Erwin Piscator's Dramatic Workshop da New School for Social Research*. Em 1949, segundo Costa (2002), Adler cria o *Stella Adler Acting Studio*, no qual continua a dar aulas de teatro sempre apoiada nos princípios do sistema de Stanislavski.

FIGURA 4 - O MÉTODO DE DELSARTE



Fonte: <http://www3.northern.edu/wild/th100/Delsarte1.jpg>.

Na imagem a seguir é possível estabelecer uma relação entre o movimento corporal desenvolvido por Delsarte e o adotado pelos atores de cinema, a partir da análise das cenas de um filme de Griffith.

FIGURA 5: *BETRAYED BY A HANDPRINT*<sup>7</sup> (1908) DIRECTOR D.W. GRIFFITH ESTRELANDO: FLORENCE LAWRENCE



Fonte: [http://violdam6.files.wordpress.com/2011/06/fl\\_post\\_bh\\_012dd\\_redenh.jpg](http://violdam6.files.wordpress.com/2011/06/fl_post_bh_012dd_redenh.jpg)

Na imagem acima, a atriz sentada à mesa inclina o corpo de forma exagerada sobre o móvel, com o objetivo de demonstrar o seu desespero; no filme, leva a mão diversas vezes à cabeça para enfatizar, através do código de gestos estabelecidos por Delsarte, o auge do desespero, gestos que se tornam repetitivos, mesmo para o público da época. Apesar de se ater ao exagero, o método de Delsarte serviu como base inicial para o estudo do corpo do ator e do bailarino, além de ter oferecido grande contribuição para o desenvolvimento da dança moderna.

O primeiro sentido de direção no cinema ficou muito tempo ligado ao realizado no teatro, que consistia na marcação cênica dos atores, seleção do cenário e desenvolvimento dos diálogos. Segundo Aumont, somente depois do pós-guerra é que o cinema irá desenvolver o seu estilo próprio de direção. Com isso inaugura uma nova etapa evolutiva da linguagem cinematográfica, enriquecendo-a através do desenvolvimento de elementos possíveis de serem trabalhados somente dentro do cinema, ou seja, abandona-se o teatro filmado.

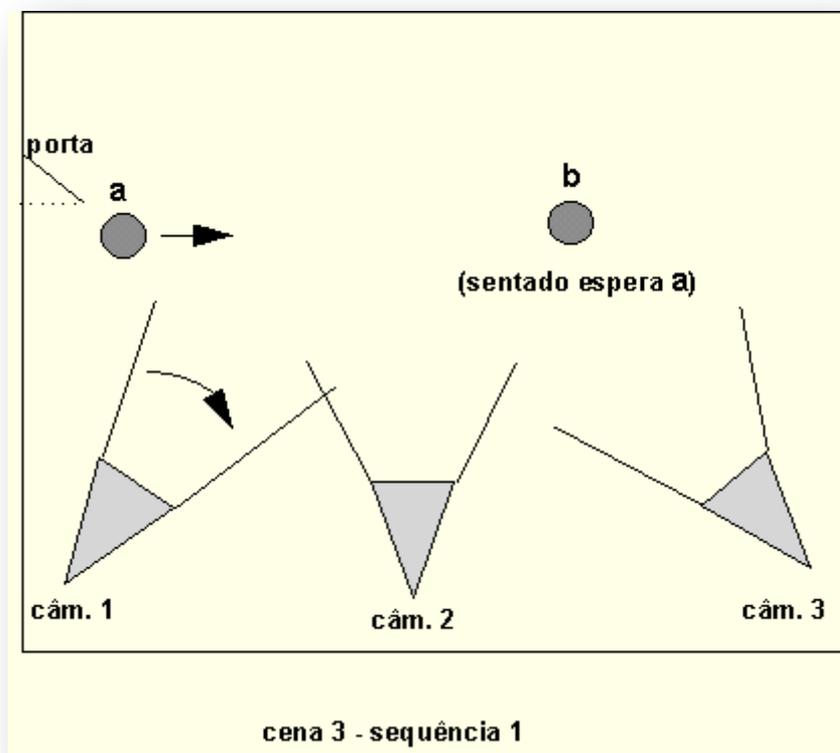
A planificação seria um dos elementos da linguagem cinematográfica que, segundo Aumont, estabelece uma das primeiras diferenças entre o cinema e o teatro.

<sup>7</sup> Disponível em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ycxNHKSUuBE>.

Sem a planificação, a encenação de cinema estaria condenada a ser indefinidamente o decalque da encenação de teatro [...]. A planificação é um instrumento de regulação, que a lógica do cinema teria de inventar para substituir as regras demasiadas teatrais demasiado limitativas e que não podiam perpetuar indefinidamente. (AUMONT, 2008, p. 51)

É a partir da planificação que o diretor define enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera. Pensa o espaço e tempo do filme, itens que o teatro não possui para se estruturar.

FIGURA 6 - EXEMPLO DE UMA PLANIFICAÇÃO DRAMÁTICA



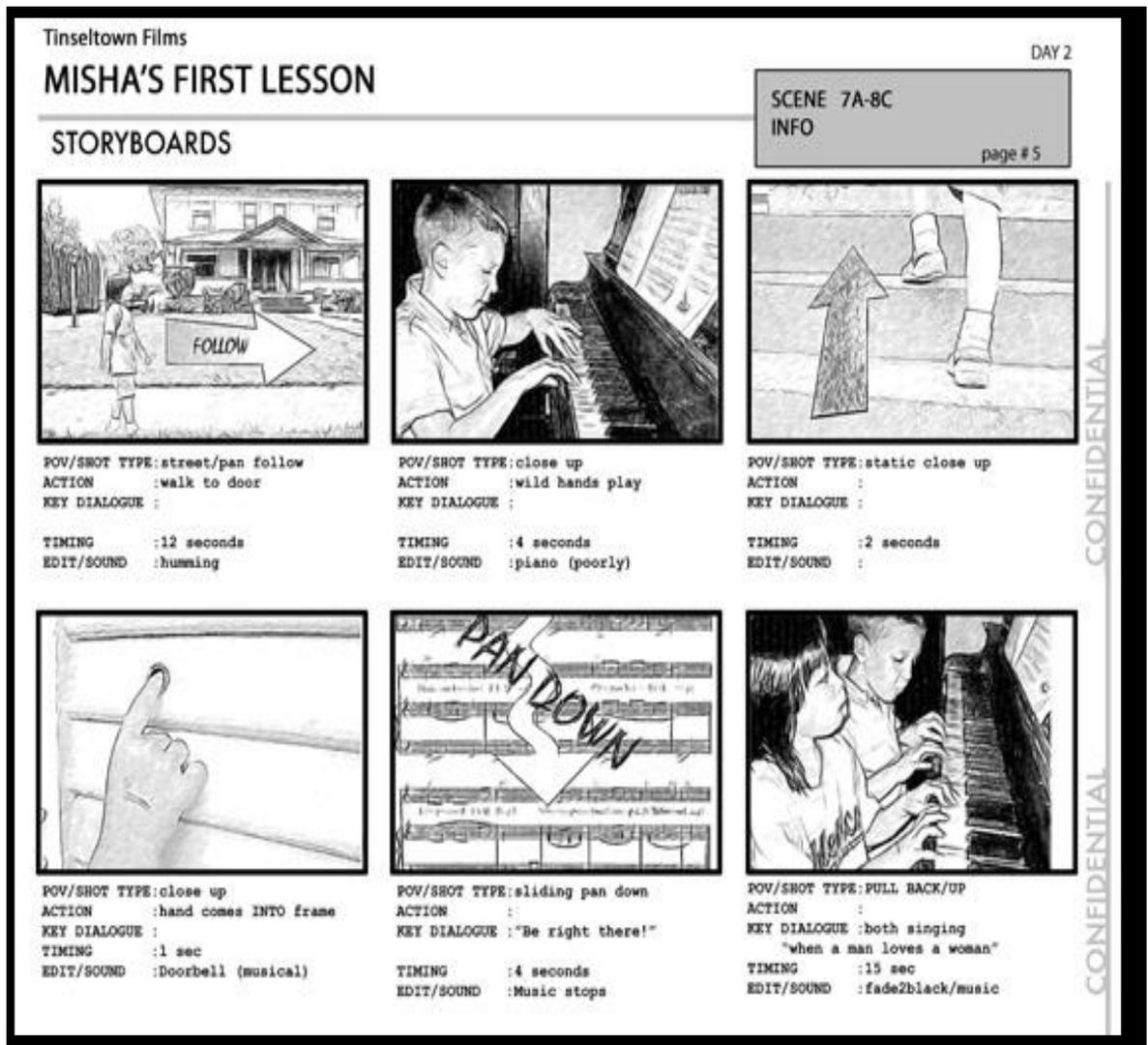
Fonte: <http://www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-151.htm>

Na imagem acima, a planificação indica que a figura A e B seriam os personagens. É indicado também em que lado a cena se inicia, a direção do deslocamento do personagem A, o movimento da câmera 1 (da esquerda para a direita) e a posição das câmeras 2 e 3.

Em seu início, a planificação era feita somente em uma planilha, a qual dividia em colunas os estudos do que chamamos hoje de pré-produção. Na década de

1950, é criado o *storyboard*, o qual possibilita um claro estudo prévio das filmagens, mas ao mesmo tempo pode engessar o trabalho criativo, já que limita a improvisação da encenação.

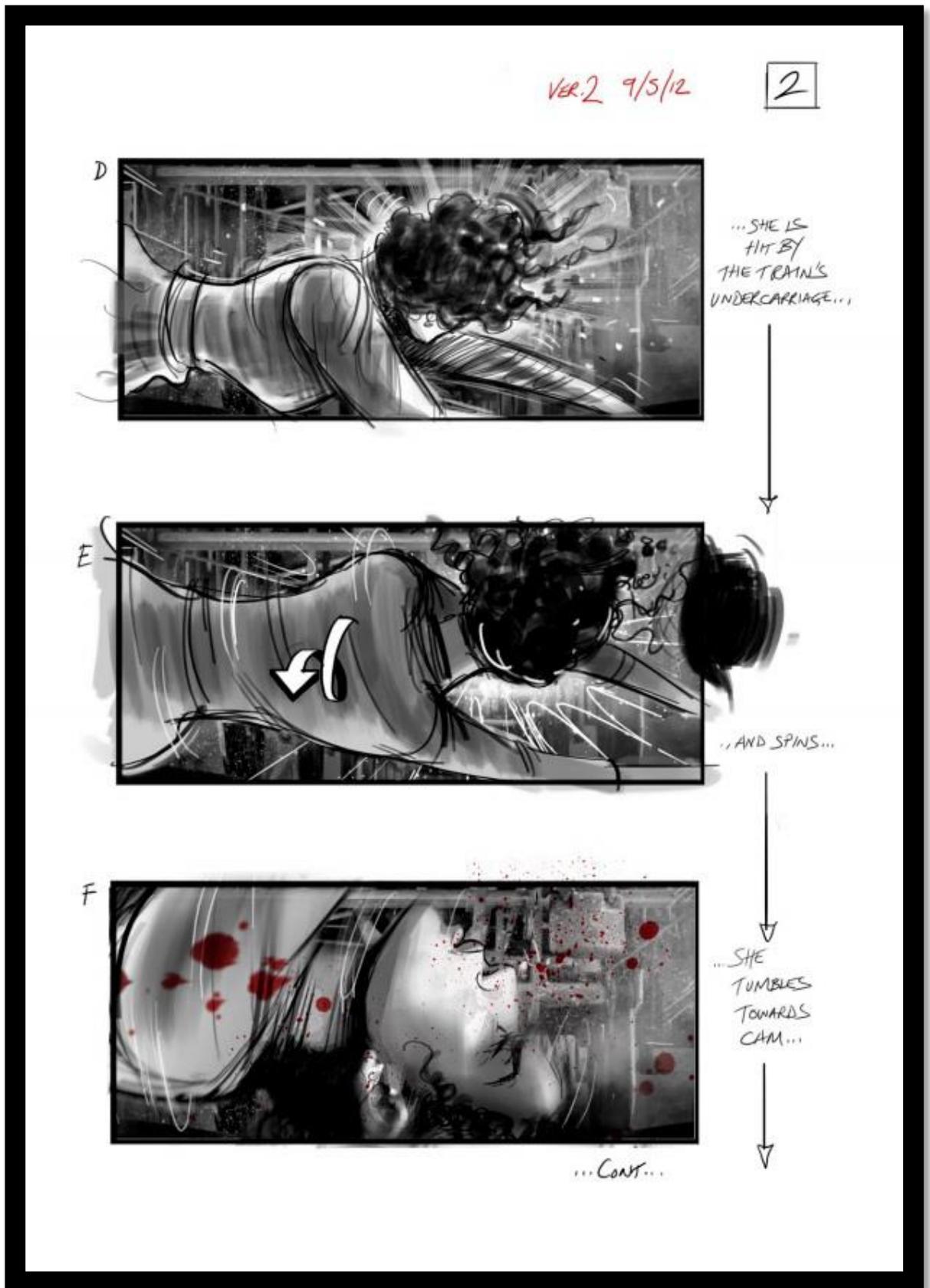
FIGURA 7 - *STORYBOARD* DE UM CURTA-METRAGEM



Fonte: <http://akvis.com/en/sketch-tutori> 1

A seguir um *storyboard* do filme *Anna Karenina*, que faz parte do *corpus* da presente pesquisa. A ilustração é um estudo da cena em que Anna se suicida. Percebam que o gráfico muda em relação ao *storyboard* da figura anterior, mas a sua estrutura é a mesma, a que se apoia no estudo de posição de câmeras, atores e cenários com o objetivo de definir a melhor forma de encenação.

FIGURA 8: STORYBOARD DO FILME ANNA KARENINA ILUSTRAÇÃO DE DAVID ALLCOCK



A encenação do primeiro cinema americano e parte do cinema europeu se resumem, tendo Griffith como debutante, em entradas e saídas de campo, utilização de profundidade e a visão frontal como no palco de teatro. “Com a invenção da planificação e da montagem, os problemas tornam-se mais complexos e as suas soluções mais versáteis, sem mudarem de natureza” (Aumont, 2008, p. 44). A planificação em planos sucessivos objetiva o aumento de soluções representativas. Apesar de iniciar um afastamento do teatro, o cinema ainda mantém muito de seus elementos até o período de 1940. De acordo com Aumont, a representação do ator, o local unitário percorrido por olhares organizados (*raccord*) e a impregnação verbal são herança fundamental do teatro no primeiro cinema.

Nos anos de 1950, com o desenvolvimento técnico o conceito de encenação se altera. “Passou a ser raro ensaiar antes de filmar - o que não significa que a improvisação reine nos locais de filmagem, mas que os cineastas já não desejam desenvolvê-la segundo o modelo antigo [...]” (AUMONT, 2008, p.173). Encenar atualmente, segundo Aumont, em um cinema que a montagem tem cada vez mais importância e a rotação em estúdio não mais obrigatória, é ter aprendido a utilizar o acaso. Planificação e montagem substituem o que a encenação do primeiro cinema realizava em grande parte na ocasião da captação de imagens. O filme se faz atualmente, em alguns casos, mais na pré-produção e pós-produção, do que no momento da sua realização propriamente dita.

## 2.2 TEATRO E CINEMA

A linguagem cinematográfica absorve o teatro logo em seu início, no período do cinema mudo, considerando que muitos atores teatrais emigram para o cinema, levando consigo técnicas de representação ligadas a um texto e suas pantomimas. Isso ocorre antes de 1910, nos *films d'art franceses* e na Biograph nas produções de Griffith. A pantomima predomina como técnica de encenação e permanece até o fim do cinema mudo. Aumont e Michel Marie apontam que a relação com o texto foi sanada com os letreiros intercalados entre as cenas mudas, prática bastante criticada pelos adeptos do cinema “puro” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 284).

A teatralidade nos filmes desse período também se caracteriza por cenários que possuíam um quarto lado, a exemplo do palco italiano, espaço cênico oriundo

do período renascentista. “A cenografia desses filmes era, no mais das vezes, rudimentar: telas pintadas, construções leves, sem teto, e é claro, abertas de um lado [...]” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 284). Entretanto, essa simplicidade de estrutura cênica contribuiu no surgimento da consciência de uma construção cinematográfica pois, proporcionaram modalidades criadas por David Griffith nas passagens de plano a plano apoiada na comunicação de espaços adjacentes (AUMONT, MARIE, 2006, p. 284).

FIGURA 9 - SEQUÊNCIA DE *BETRAYED BY A HANDPRINT* (1908, GRIFFITH)



Fonte: [http://violdam6.files.wordpress.com/2011/06/fl\\_post\\_bh\\_03ddd\\_redenh.jpg](http://violdam6.files.wordpress.com/2011/06/fl_post_bh_03ddd_redenh.jpg)

Na imagem acima a atriz indica, através de gestos, entradas e saídas da cena, as quais se desenvolvem como em um palco italiano, a câmera fixa igual a um espectador de teatro, sem mobilidade que acompanha a cena que se desenvolve a sua frente.

O desenrolar da sequência, porém já nos apresenta a contribuição da linguagem cinematográfica: as cenas são retratadas com o plano detalhe.

FIGURA 10 - CENA DE *BETRAYED BY A HANDPRINT* EM QUE A PERSONAGEM MIRTLE ESCONDE EM UM SABONETE A JOIA ROUBADA.



Fonte: [http://violdam6.files.wordpress.com/2011/06/fl\\_post\\_bh\\_03hands1\\_redenh.jpg](http://violdam6.files.wordpress.com/2011/06/fl_post_bh_03hands1_redenh.jpg)

Os primeiros anos do cinema, mais especificamente do cinema falado, produziram filmes com textos de teatro. Esse período é conhecido como a idade de ouro do teatro filmado. Na década de 1960, a adaptação de peças teatrais conquista mais originalidade<sup>8</sup>, de acordo com Victor Bachy, Robert Claude e Bernard Taufour (1982). São filmes que rompem com a estrutura do puro teatro filmado, o qual condensa a energia dramática apenas no diálogo, já que o cinema, ao invés de fazê-lo falar, fá-los agir: o que o teatro conta por palavras, o cinema mostra através de imagens.

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 Philip Kemp e Christopher 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).

Méliès, de acordo com Bazin, viu o cinema como um melhoramento do espetáculo teatral e seus truques se tratavam mais de um prolongamento da prestidigitação<sup>9</sup> do que um estudo da linguagem cinematográfica propriamente dita.

Segundo Kemp, Méliès misturava o excêntrico com o visceral: a lua é ao mesmo tempo um rosto humano que chora quando o foguete acerta seu olho. Mas também é um mundo mágico, que, com a chegada dos exploradores<sup>10</sup>, se revela, através de trucagens e animações peculiares: as sete estrelas da Ursa Maior

---

<sup>8</sup> De acordo com os autores existe uma grande diferença entre o início do teatro filmado e os filmes que os sucederam citando como exemplo: *Assassinato do duque de Guise*, *Le Bargy* (1908) considerado puro teatro filmado e *Falstaff*, de Orson Welles (1966) em que se rompem, mesmo sendo uma peça de origem shakespeariana, as estruturas teatrais. (Bachy; Claude e Taufour 1982. p.23)

<sup>9</sup> Segundo a definição do dicionário Houaiss o ilusionismo (ou Prestidigitação) é a arte de criar ilusão por meio de artifícios e truques. Os praticantes desta atividade designam-se por *ilusionistas* ou *mágicos*.

<sup>10</sup> O termo correto seria **astronautas**, mas essa denominação surgiu na França nos anos 30, 28 anos depois da produção do filme, com a publicação da obra *L'Astronautique*, de Robert Esnault-Pelterie, principal contribuição francesa ao estudo do voo espacial na época (/pt-br.facebook.com/notes/astroboletim/cosmonauta-ou-astronauta/574421639241935).

figurada com rostos de garotas, os selenitas<sup>11</sup> (hipoteticamente habitantes da lua) vivem sob cogumelos gigantes e suas caracterizações lembram tribos africanas. “Este épico cósmico de 14 minutos – o mais conhecido, mais visto e mais bem-sucedido (além do mais imitado) dos mais de 500 filmes do pioneiro do cinema fantástico – é o predecessor [...] de *2001: Uma odisseia no espaço* (1968) [...]” (KEMP; FRAYLING, 2011, p. 20) *Viagem à Lua* é considerado o primeiro filme de ficção científica e Méliès é tido como o inventor dos efeitos especiais no cinema, o qual será utilizado mais tarde em larga escala nos filmes de Hollywood.

De acordo com Bazin, o preconceito contra o teatro filmado nunca existiu nos Estados Unidos:

Quando nos referimos à história dos personagens, das situações e dos procedimentos da farsa trágica, é impossível deixar de ver que o cinema burlesco foi sua súbita e brilhante ressurgência. Gênero em vias de extinção desde o século XVII, a farsa “em carne e osso” quase que só sobreviveu, bastante especializada e transformada, no circo e em certas formas de *music-hall*. (BAZIN, 1991, p. 127)

Dentro desse ambiente, o circo e o *music-hall*, é que os produtores de filmes burlescos, principalmente de Hollywood, foram recrutar seus atores. Mas a linguagem cinematográfica vai expandir o repertório da encenação burlesca, o que irá resultar mais tarde, segundo Bazin, em encenações como as de Charles Chaplin, ou Buster Keaton e tantos outros que surgiram a partir dessa técnica.

As *gags* se originaram no teatro, geralmente compostas de histórias engraçadas, com partes do diálogo improvisadas pelo ator. Por volta de 1920, adquiriram também sentido cinematográfico. “Buster Keaton, por exemplo, se especializou antes nas *gags* com ponto de partida realista, ao passo que encontramos frequentemente em Jerry Lewis ou nos irmãos Marx, no próprio início da *gag* um universo já burlesco<sup>12</sup>” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 141). Esse tipo de

---

<sup>11</sup> Seu nome é uma referência a Selene, a deusa grega da lua, e já havia sido usada em *Os primeiros homens na Lua*, romance de H. G. Wells. (KEMP e FRAYLING p.21)

<sup>12</sup> A “bourle”, em francês renascentista, é uma brincadeira (a *burla* italiana), a palavra burlesca não mudou de sentido desde então. Trata-se sempre, e especialmente nas artes do espetáculo, de designar um gênero fundado na multiplicação e no encadeamento de piadas, de farsas, geralmente de mau gosto (difamantes degradantes). No cinema, o burlesco foi um dos primeiros gêneros estabelecidos (desde antes da Primeira Guerra Mundial) e o gênero em que a pantomima cinematográfica fazia maravilhas, graças ao enquadramento variável. (AUMONT, MARIE, 2006, p. 37)

representação se apoia na corporeidade e por vezes na agressividade, com situações inesperadas, geralmente não comuns ao cotidiano, que surgem no desenrolar da narrativa.

Entre os anos 1905 e 1920, a farsa conheceu um brilho único na história (BAZIN, 1991, p. 127). Somente a tela poderia permitir a Carlitos atingir o tempo perfeito da situação e do gesto, o qual pode ser percebido pelo público com clareza em um curto espaço de tempo, através da aproximação da câmera, algo impossível no palco. Com isso, o cinema ultrapassa o teatro, de acordo com Bazin, mas também o perpetua (BAZIN, 1991, p.126).

Em seu desenvolvimento, o cinema atingiu três formas principais de trabalhar sua intertextualidade com o teatro:

A “colocação em conserva” de um espetáculo teatral pelo filme, do ponto de vista do espectador [...]; a “aeração” da peça adaptada, oferecendo, o mais frequentemente possível, vistas dos lugares exteriores onde se desenrola a ação (e que no teatro não se podem ver); enfim, um modo mais dialético (que André Bazin preconizou), que consiste em confessar a teatralidade do texto, mas encontrando “equivalentes” propriamente cinematográficos da construção da cena teatral (como em *Les parentes terribles*, de Jean Cocteau, 1946). (AUMONT, MARIE, 2006, p. 284)

A *colocação em conserva* se refere ao teatro filmado, o qual em um primeiro momento era uma transposição das peças de teatro para o cinema, ou seja, a conservação da representação teatral. Aumont e Marie comentam uma quarta possibilidade intertextual entre o cinema e o teatro, desenvolvida por Bordwell (1981), “[...] uma *teatralização* do cinema, na qual uma construção da cena cinematográfica se soma, permanecendo relativamente autônoma, à construção da cena teatral” (Aumont e Marie p.285). Bordwell cita o filme *Ordet* (1955) de Carl Dreyer e *Othon* (1969) de Jean-Marie Straub como exemplos dessa teatralização.

Ainda sobre o teatro filmado, Willian Wyler, importante cineasta de Hollywood na década de 1930, produz o filme *Little foxes* traduzido para o português como *Pérfida* com autoria de Lillian Hellman, que obteve grande sucesso na Broadway. *Little foxes* foi adaptada pela própria dramaturga para o cinema em 1941. Segundo Bazin, Wyler seleciona como tema um drama psicológico e não hesita em retomar pura e simplesmente a peça de Lillian Hellman e a expor no cinema em um cenário quase teatral.

Bazin defende a relação do teatro com o cinema e afirma que, ao contrário do que muitos afirmam, a relação não se restringe somente ao chamado pejorativamente teatro filmado. Essa relação foi (e ainda é) bastante enriquecedora. “Vemos que a influência [...] do repertório e das tradições teatrais foi decisiva sobre os gêneros cinematográficos tido por exemplares na ordem da pureza e da especificidade” (BAZIN, 1991, p. 126).

Fatores que diferenciam essas linguagens se desenvolvem com o passar do tempo: o teatro para existir necessita do ator, já o cinema pode dispensar o ator: “Uma porta que bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder a potencia dramática” (BAZIN, p. 145). Há filmes em que o ator seria somente um contraponto da natureza, a qual, segundo Bazin, seria a verdadeira personagem principal. O teatro parte do ator enquanto o cinema vai do cenário ao homem.

O cenário<sup>13</sup> dentro do cinema pode identificar características do personagem, ou se posicionar quase como uma figura dramática. Dependendo da disposição do espaço diegético é possível caracterizar movimentos cinematográficos, como no caso do neorealismo ou ainda desenvolver novas estéticas, por exemplo o filme *Dogville* jamais proporcionaria a mesma sensação ao espectador se tivesse sido realizado em um cenário realista, considerando que sua especificidade se atém no cenário pouco convencional em que se desenvolve a sua narrativa; *César Deve Morrer* é o mesmo caso. Se a locação do filme não fosse em um presídio *in loco*, o efeito seria bastante diverso do suscitado ao espectador. Os filmes *Vocês Ainda Não Viram Nada* e *Anna Karenina* também seguem essa mesma linha. Os quatro filmes desconstroem a cenografia comumente mostrada na maioria dos filmes.

Entretanto, esses não seriam os únicos elementos presentes que diferenciam essas duas linguagens. Bazin especifica a variação na representação de filmes que deram certo, não por se afastar do teatro, mas pelo contrário, por assumirem a linguagem que serviu de base para o cinema.

---

<sup>13</sup> De acordo com Pavis, no teatro, a própria origem do termo cenário (em francês, *décor*: pintura, ornamentação, embelezamento) indica, suficientemente, a concepção mimética e pictórica da infraestrutura decorativa. No início de 1900, inicia-se novas formas de se trabalhar o espaço da cena e com isso o cenário origina outras concepções, inclusive o nome cenário recebe um novo sinônimo, cenografia, para enfatizar que não é apenas decorativo e pode vir de formas variadas: Cenário como ilustração; Explosão do Cenário; o não-cenário desenvolvido por exemplo por Jerzy Grotovski; cenário sonoro que substituí o cenário realista e figurativo; cenário verbal demonstrado pelo comentário de um personagem e ainda cenários simultâneos o qual possibilita a multiplicação de temporalidade. (PAVIS, 43-44)

[...] Cocteau conserva em sua peça o essencial de seu caráter teatral. Em vez de tentar, depois de tantos outros, dissolvê-la no cinema, ele utiliza, ao contrário, os recursos da câmera para acusar, salientar, confirmar as estruturas cênicas, e seus corolários psicológicos. A contribuição do cinema só poderia ser definida por um acréscimo de teatralidade. (BAZIN, 1991, 138)

Cocteau praticamente não aplicava movimentos de câmera em seus filmes. O cineasta poderia fazê-lo, se quisesse optar por essa escolha, já que praticamente todos os enquadramentos haviam sido criados no momento da produção de suas obras cinematográficas. Mesmo assim, Cocteau dispensava essa alternativa, pois preferia posicionar a câmera a partir do espectador frente a um palco de teatro, inclusive seguindo o texto sem adaptá-lo. Bazin nos diz que com isso a era de ouro do teatro filmado deixa de ser a peça dramaturgicamente simplesmente adaptada, e sim o teatro encenado através do cinema (BAZIN, 1991, 139).

Jean Renoir, filho do pintor impressionista Auguste Renoir, produz o filme *Boudu salvo das águas*, também uma peça de teatro, com autoria de René Fauchois, e que, segundo Bazin, vai além do que ele considera uma obra superior à original, o que, em sua opinião, é uma exceção que confirma plenamente a regra (BAZIN, 1991, 129-130).

O mesmo pode ser dito dos filmes de Laurence Olivier. Em *Henrique V*, o diretor trabalha o intertexto teatro e cinema de forma eficaz. “O filme começa com um *travelling*, mas é para nos fazer mergulhar no teatro: o pátio do albergue elizabetano” (BAZIN, 1991, p.133). Olivier não pretende ocultar o teatro e sim lhe dar um destaque e com isso cria uma obra que alcança grande importância dentro do cinema, sem deixar de lado a sua origem, o teatro. Segundo Bazin, *Henrique V* de forma alguma pode ser considerado um teatro filmado, dentro dos conceitos da época. Olivier consegue trabalhar a intertextualidade entre o cinema e o teatro sem dever a nenhuma das linguagens, talvez por dar igual valor as duas, diferentemente da maioria de seus contemporâneos, que procuravam ocultar as suas fontes, utilizando peças de teatro para a realização de seus filmes, querendo fazer somente o cinema, como se pudessem apagar suas origens. Quanto mais pretendiam se afastar do que consideravam rudimentar ou primitivo, mais comprometiam suas obras.

Realizadores como Renoir e Olivier seguem a intertextualidade dialética descrita anteriormente, em que a teatralização é revelada e estabelece paralelos cinematográficos da edificação da cena teatral. “Trata-se de deixar que o espectador compreenda que aquilo que está a ver é *filtrado* pelo teatro” (Aumont, 2008, p.67).

Outro ponto que Bazin destaca é o fato de ser comum vermos adaptação de romances para o palco, mas com menos frequência à operação inversa.

O termo que nomeia o gênero drama no cinema também possuiu origem no teatro que, em seu primeiro momento, era somente uma oposição ao teatro lírico ou épico. De acordo com Aumont (2012), no século XVIII Diderot estabelece esse termo como o intermediário entre a comédia e a tragédia. “O drama é quase sempre particularizado: drama burguês<sup>14</sup>, drama histórico, drama romântico [...] o conceito distende-se cada vez mais e chega a designar apenas a peça não cômica [...]” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 87). No cinema também surgem particularizações quanto ao gênero drama, que Aumont e Marie dividem da seguinte maneira: drama histórico (*Senso* de Visconti); drama sentimental (*Desencanto* de Lean); mundano (*Ma l’amour mio no muore*, de Casarini); psicológico (*Trágico amanhecer* de Carnè); social (*Vinhas de Ira* de Ford); de comédia dramática (as *Comédies et proverbes* de Rohmer) e de melodrama (*As pontes de Madison* de Eastwood).

Teóricos de vanguarda do período de entre as duas guerras viram o termo drama como algo pejorativo.

[...] “drama” e “dramático” foram conotados de modo bem negativo, e a eles foram opostas concepções bem “distanciadas” do teatro de representação (nos formalistas russos, em Bertolt Brecht, e, no seu rastro em certas abordagens da década de 1970), ou a ausência pura e simples de teatro e de encenação representativa em Dziga Vertov. (AUMONT, MARIE, 2006, p. 87)

Percebe-se novamente a intertextualidade entre as duas linguagens, tanto na criação de particularizações dentro do drama, quanto também em sua

---

<sup>14</sup> No século XVIII, o drama burguês pretendia ser uma forma de oposição, até mesmo revolucionária, alçada aos valores aristocráticos da tragédia clássica, na qual a criadagem se situa no extremo oposto da célula familiar burguesa. No século XIX, o drama burguês, sob sua forma elegante (drama romântico) ou popular (melodrama e *vaudeville*) se torna o modelo de uma dramaturgia na qual triunfam o espírito empreendedor e os novos mitos burgueses. Com a chegada, porém, de uma nova classe que se opõe diretamente aos interesses da burguesia, o teatro burguês assume um sentido completamente diferente e se torna, no jovem BRECHT por exemplo, sinônimo de dramaturgia de “consumo”, baseada no fascínio e na reprodução da ideologia dominante. (PAVIS, 2001, p.376)

desconstrução quando teatro e cinema seguem o oposto do hegemônico como no exemplo acima citado, com Vertov em seu filme *O homem da câmera*<sup>15</sup>, no qual produz um filme distanciado do drama. Vertov, segundo Aumont (2012), conduz à concepção da filmagem a partir de princípios bastante distintos dos adotados pelo cinema dramático, que é o inimigo teórico e ideológico de Vertov. O cinema, então, para Vertov, já não é definido pela onipresença do *observador invisível*, que só observa o mundo fictício. Aumont (2012, p. 22) nos narra que o cineasta russo pretende colocar no centro de sua atenção o mundo real, a sociedade. Vertov acredita que o cinema tem uma utilidade social, é um meio de compreender o mundo, o qual deve ser revelado de maneira explícita e articulada, através de imagens derivadas de um discurso proferido pela trilha sonora.

Como já vimos, em seu início o cinema estava ligado ao espetáculo de variedades, em que a forma de atuação é baseada no teatro do século XIX. Segundo COSTA (2005), os atores realizavam gestos estilizados e afetados, sempre de frente para o público e dirigindo-se ao espectador, tanto no teatro quanto no cinema. No final do século XIX ocorre uma mudança nessa forma de representação dos atores, que será substituída por uma encenação mais contida e verossimilhante, apoiada no teatro naturalista desenvolvido por Stanislavski. É importante ressaltar que essa mudança aconteceu primeiramente no teatro para mais tarde ser inserida também no ambiente cinematográfico. Mais uma vez o cinema adota elementos presentes na linguagem teatral, mas o processo inverso também se desenvolve principalmente no teatro contemporâneo, em que a linguagem cênica absorve elementos do cinema.

De acordo com Jean Pierre Ryngaert o cinema se "teatraliza" de bom grado, com criadores como Jean-Luc Godard ou Jean-Claude Carrière que adapta *Cyrano de Bergerac* para o cinema. Mas o autor nos traz também o processo oposto em que o roteiro de *La maman et la putain*, do cineasta Jean Eustache, torna-se uma peça de teatro, que Ryngaert (1998, p.69) afirma ter sido encenada com sucesso.

Outro exemplo também pertencente a essa inversão: é a montagem no teatro de um dos filmes do *corpus*, *Dogville*, a qual obteve sucesso de público em festivais de teatro na Europa.

---

<sup>15</sup> *O homem da câmera* (1929) que é tomado como obra destinada a contribuir na constituição de um cinema que se pensa e discute suas próprias condições de produção. Filme que, em vários de seus procedimentos, constitui uma antecipação das táticas desconstrutoras do cinema contemporâneo. (XAVIER, 2005, p. 150)

FIGURA 11 - ADAPTAÇÃO TEATRAL DO FILME *DOGVILLE* DE LARS VON TRIER  
ADAPTAÇÃO: CH. LOLLIKE DIREÇÃO: ŠIMON SPIŠÁK, 2014, ESLOVÁQUIA



Fonte: <http://www.nitrafest.sk/home/programme-2014/festival-plus/friday5/dogville-1/>

Atualmente, são vários os fenômenos que diferenciam a linguagem teatral da cinematográfica, estando entre elas o direcionamento do olhar: no teatro o diretor não possui domínio sobre o olhar do espectador ou sobre o enquadramento da cena, sendo possível 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 câmera direcionam e aprisionam o olhar do receptor, o qual é conduzido, de acordo com o interesse do diretor. François 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 conflui 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.

A intenção dessa pesquisa é analisar essa dualidade, em que o teatro não vem propriamente em uma estrutura rudimentar, e sim com o intuito de proporcionar um diálogo intertextual. Como já mencionado anteriormente, para descrever esse recente viés cinematográfico foram selecionados, para exemplificação, os seguintes filmes: *Dogville* (Lars von Trier, 2003), *César Deve Morrer* (Paolo e Vittorio Taviani, 2012), *Vocês Ainda não Viram Nada* (Alain Resnais, 2012) e *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012).

É percebida, logo no início dos quatro filmes do *corpus*, a escolha do teatro como forma de propiciar um cinema com momentos de opacidade, segundo os preceitos de Ismail Xavier (2005) que se encontram não apenas presentes nesse dispositivo, mas também, de acordo com o comentário de Arlindo Machado realizado na abertura do livro de Xavier (2005), 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 experimentados através de interação. Mostra também como as técnicas de imersão com a interface oculta (chamada ingenuamente de “interface natural”) afeta a instituição do observador e como, por outro lado, interfaces visíveis, fortemente acentuadas, tornam o 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, ou ainda como metatexto. O palco com efeito de espetáculo, presente no filme *Anna Karenina*, se apropria também da linguagem teatral, mas sem suscitar uma opacidade completa. De acordo com Xavier (2014) são poucos os filmes que possuem uma opacidade ou transparência pura, sendo que ela pode vir em diferentes graus em um mesmo filme.

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.

### 2.3 INTERTEXTUALIDADE

Em relação ao intertexto, temos em Mikhail Bakhtin um de seus precursores. “O texto *implícito*. Se tomarmos o texto no sentido amplo de conjunto coerente de signos, então também as ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) se relacionam com textos (produtos da arte)” (BAKHTIN, 1997, p.184).

Aqui fica claro que o texto que Bakhtin se refere não é somente o texto escrito. Segundo o autor, dentro da teoria do texto exige-se uma compreensão penetrante, profunda, do texto. Essa compreensão ou estudo pode resultar em outro texto. “Teoria do texto. - O gesto natural na representação do ator que adquire valor de signo (a título de gesto deliberado, representado, submetido ao desígnio do papel)” (BAKHTIN, 1997, p. 333). Quando um ator estuda e analisa um texto de teatro, ele o decodifica e transfere seu entendimento a outro texto que resulta no gesto; esse gesto procura retratar o que está presente no texto dramático. Essa prática se transforma em intertexto, mas o conceito que é abordado aqui parte do adotado por Julia Kristeva, o qual foi desenvolvido além do dialogismo de Bakhtin.

Julia Kristeva se apoia em Bakhtin, mas ela o adapta, de acordo com a pesquisadora Denize Araújo:

Enquanto dialogismo e polifonia se referem em geral a “vozes” dentro de um texto (não vozes de outro texto), intertextualidade se refere ao processo pelo qual um texto se apropria de um outro anterior, que é adaptado, reestruturado, reformatado ou reconfigurado. Mesmo se as “vozes” de Bakhtin possam pertencer a outros textos, os conceitos de dialogismo e polifonia não tem a dimensão intertextual nem a

especificidade do uso do termo intertextualidade que Kristeva sugere. Para a autora, a intertextualidade cria um “mosaico” de intertextos que não se refere tanto à coexistência interna de vozes, mas à inclusão de textos externos e anteriores que interagem e se mesclam ao novo texto. (ARAUJO, 2007, p.35 - 36)

Kristeva afirma que Bakhtin aborda problemas fundamentais que o estudo estrutural da narrativa enfrenta hoje. “Escritor tanto quanto *erudito*, Bakhtin é um dos primeiros a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde ela se *elabora* em relação a uma *outra* estrutura” (KRISTEVA, 2005, p.66).

Em Bakhtin, além disso, os dois eixos por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*<sup>16</sup>, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações [...] Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68)

Assim a palavra é espacializada, e segundo Kristeva, funciona em três dimensões: sujeito - destinatário - contexto. Como um conjunto de sinais *em* diálogo, ou ainda um conjunto de elementos ambivalentes.

Com base nesses conceitos, foi eleito como instrumento analítico o conceito de intertextualidade difundido por Kristeva, o texto dentro do texto.

Analisando essa intertextualidade, encontramos textos paralelos com diferentes graus de participação. A proposta deste estudo é apontar esses graus presentes em cada uma das obras do *corpus*, sem que ocorra uma diminuição da importância de uma em relação à outra, quando ocorrer uma participação maior ou menor de ambos os textos. A análise que se desenvolve nos próximos capítulos se apoia nas especificidades de cada uma das duas linguagens escolhidas aqui: Teatro e Cinema. Pretende apontar o resultado que a intertextualidade de ambas oferece, entender sua opacidade ou transparência; identificar se reflete um cinema reflexivo e quais elementos o estruturam e por fim perceber as estéticas absorvidas.

---

<sup>16</sup>O termo ambivalência implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história; para o escritor, essas implicações são uma única e mesma coisa. Falando de *duas vias que se unem na narrativa*, Bakhtin tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção e réplica de outro texto. (Kristeva, 2005, p. 71-72)

### 3 MOVIMENTOS CINEMATOGRAFICOS

#### 3.1 DOGMA 95

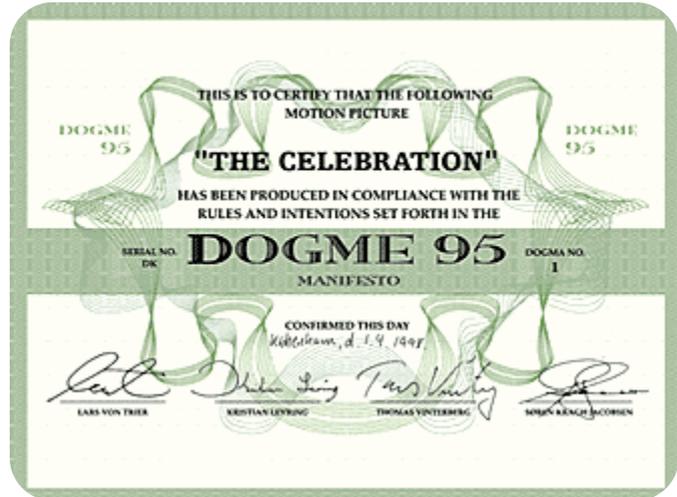
O Dogma 95 foi um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca, criado por Thomas Vinterberg e Lars von Trier. Kristen Levring e Sören Krag-Jacobsen se uniram ao movimento um tempo depois e a cineasta Lone Scherfig, segundo Margarita Ledo (2004), foi a primeira mulher a participar do grupo em 2001, depois de realizar uma comédia italiana que, além de inaugurar o gênero cômico dentro do movimento dinamarquês, obteve grande sucesso de público.

O Dogma 95 foi um dos acontecimentos cinematográficos mais importantes da década de 1990. Além do êxito dos próprios filmes, teve uma estratégia de marketing bastante peculiar: a distribuição de certificados que autenticam a legitimidade dogmática de filmes no qual seus realizadores se autodefinem seguidores do referido movimento, o que possibilitou que realizações feitas com baixo orçamento tivessem visibilidade no mercado cinematográfico.

Na atualidade, o movimento não possui o poder midiático da década de 90, mas continua ativo, e até julho de 2007, havia registrado cerca de 202 títulos como parte do movimento, entre eles o filme brasileiro, *Velório em família* (2010), Direção: Rosario Boyer e Edgar Romano (*in memoriam*).

Na imagem a seguir temos à esquerda o cartaz do primeiro filme brasileiro a receber o certificado do Dogma 95 e na imagem ao lado o primeiro certificado emitido pelo movimento e entregue a Thomas Vinterberg pelo seu filme *The Celebration (Festa de Família, 1998)*.

FIGURA 12 - FILME *FESTA DE FAMÍLIA* E O CERTIFICADO EMITIDO PELO MOVIMENTO DOGMA



Fonte: <http://velorioemfamiadogma95.blogspot.com.br/>  
 Fonte: <https://cinecam.wordpress.com/historia-del-cine/cine-dogma/>

O manifesto Dogma 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 Ronald Bergan (2010), com o intuito de se opor ao cinema comercial e de orçamento elevado, o manifesto continha dez<sup>17</sup> regras a serem seguidas, entre elas a obrigatoriedade do filme ser em cores. 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”. (Bergan, 2010, p. 128)

<sup>17</sup> Voto de Castidade - Os Mandamentos do movimento Dogma: 1º As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia 2º O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. 3º A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo 4º O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. 5º São proibidos os truques fotográficos e filtros. 6º O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. 7º São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. 8º São inaceitáveis os filmes de gênero. 9º O filme deve ser em 35 mm, standard. Copenhagen, 13 de março de 1995 Lars von Trier, Thomas Vinterberg. (BERGMAN, 2010, p.08)

Em relação “a arrancar a verdade dos personagens e cenários” analisarei mais à frente. O conceito de autor difundido pela *Nouvelle Vague* é criticado pelo Dogma 95, que pretende ser um cinema coletivo (negar a autoria) e criar uma estética oposta ao real/ilusão, contrária ao cinema clássico.

Ao negar tanto a estética clássica quanto as proposições do cinema moderno, o “Voto de castidade” aponta para uma terceira direção. No entanto esse terceiro caminho, quando observado de perto, revela heranças que remontam tanto ao cinema moderno quanto ao clássico. Essa mistura, confusa em princípio, ao concretizar-se nas obras (*Festa de família* e *Os idiotas*), será a geradora da originalidade do movimento dinamarquês. (HIRATA FILHO, 2008, p. 124)

Sobre a execução de suas regras, vários cineastas ao redor do mundo a seguiram, mas os filmes mais conhecidos foram de seus próprios criadores, embora o anonimato do diretor nunca tenha sido adotado. *Festa de família* de Vinterberg é o filme que inaugura esse movimento.

Em 1998 quando a provocação se materializou em filme, nos lançamentos de *Festa de família* (*Festen*, Thomas Vinterberg) e *Os idiotas* (*Idioterne*, Lars Von Trier), a proposta estética do Dogma 95 provocou novo choque. Na tela, viam-se imagens feitas em vídeo por meio de câmeras semi-amadoras, tremidas e granuladas, articuladas por uma montagem repleta de *jump cuts*, em um desapego de sua “estetização” como a muito não se via no cinema. Ambos os filmes, aparentemente, possuíam um “quê” de amadorismo e de despojamento radicais surpreendentes no fazer cinematográfico. [...] O impacto dessa estética foi grande. Impulsionado pelo aval do Festival de Cinema de Cannes, que concedeu a *Festa de Família* o Prêmio Especial do Júri naquele ano [...]. (HIRATA FILHO, 2008, p.121)

Esse destaque ofertado pela mídia coloca o movimento no cenário mundial do cinema e gera grande impacto na estética audiovisual com a popularização do uso de câmeras digitais na captação de imagens nos filmes de ficção de longa metragem, inclusive dentro da indústria cinematográfica. Hirata Filho (2008, p.134) afirma que filmes como *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000), *O informante* (*The insider*, Michael Mann, 1999) e até *O resgate do soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) pertencentes à linha de superproduções hollywoodianas, usam recursos similares ao Dogma 95. “Como não se chocar com a sequência ultranaturalista inicial do filme de Spielberg, filmada inteiramente com câmera na mão, com cortes agressivos e uma textura

granulada acinzentada [...]?” (HIRATA FILHO, 2008, p.134). No Brasil ocorreu também uma absorção desse movimento. Hirata Filho afirma que filmes como *O invasor* (Beto Brant, 2001) e *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004) seriam exemplos disso.

Outras características são também percebidas no *Dogma*, o qual dá grande importância à encenação.

No *Dogma*, roteiro, direção, *mise-en-scène* (com destaque para a *performance* e a direção (os atores) e decupagem-montagem são a essência do filme, não o ponto de partida de histórias que serão recriadas e transformadas na pós-produção. A ideia central é depender do capital humano-direção, roteirista, atores e montadores – e não de uma finalização industrial e pasteurizada, de efeitos especiais, música e ruídos que, muitas vezes, preenchem o que o diretor não soube expressar. (BAPTISTA et al 1999,p.2-3)

O filme *Festa de família* representa a funcionalidade do *Dogma* na peculiaridade em que é aplicado e desenvolvido os seus mandamentos, enquanto em sua estrutura narrativa, *mise-en-scène* e interpretação dos atores, há uma preocupação com a verossimilhança com o objetivo de criar a ilusão, as figuras de linguagem associadas à transmissão ao vivo atuam, de acordo com Hirata Filho (2008, p.132), de maneira a criar a impressão de que o material filmado não foi manipulado. Essa ilusão inicial serve para inserir o espectador na ficção como se o filme seguisse uma transparência fílmica para em seguida rompe-la e se transformar em opacidade, característica do teatro brechtiano.

Vinterberg se utiliza de vários elementos para gerar essa opacidade, por exemplo, quando evidencia o aparato pela câmera na mão e em alguns casos a utilização da câmera digital, ações que suscitam o distanciamento<sup>18</sup> do espectador.

Nas figuras a seguir, cenas do filme de Vinterberg. Na primeira ilustração, a cena do jantar onde a celebração, do que nos parece em seu início o encontro de uma família feliz, se desenvolve a principio tranquilamente, até o momento em que os segredos começam a ser revelados. Christian, o filho mais velho, acusa o

<sup>18</sup> Este princípio estético vale para qualquer linguagem artística: aplicado ao teatro, ele abrange as técnicas “desilusionantes” que não mantêm a impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática ou da personagem. A atenção do espectador se dirige para a criação da ilusão, para a maneira como os atores constroem suas personagens. Todos os gêneros teatrais recorrem a isso. (PAVIS, 2001, p. 106)

pai de pedofilia na frente de todos os convidados. Nesse momento a imagem inicial da família feliz começa a se desmoronar e a verdadeira estética da encenação do filme se instaura. Na cena seguinte a degradação da família se mostra mais presente com a expulsão de Christian da celebração pelos próprios familiares.

FIGURA 13 – CENA DO FILME *FESTA DE FAMÍLIA* (2008) MOMENTO INICIAL DA CELEBRAÇÃO



Fonte:<https://menteinsanacine.wordpress.com/2010/08/18/festa-de-familia/>

FIGURA 14 – CENA DA EXPULSÃO DE CRHISTIAN



Fonte:<https://menteinsanacine.wordpress.com/2010/08/18/festa-de-familia/>

O filme *Dogville*, mesmo não seguindo completamente o movimento Dogma, absorve alguns de seus elementos e traz presente em sua narrativa essa ambiguidade. Manusear todo o aparato dividido em dois momentos distintos, criar a ilusão para depois quebrá-la. Toda essa dinâmica gera uma intertextualidade com o teatro moderno de Brecht.

O Dogma se atém ao cinema clássico para rompê-lo através do cinema moderno, mas esse movimento se tornou 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 existem cenários, iluminação artificial, som não-diegético, atores conhecidos do grande público e pertencentes à indústria cinematográfica hollywoodiana, ou seja, feitos contrários ao dogmatismo, mas que mesmo assim, conseguem se opor ao cinema hegemônico, devido à estética presente no filme.

### 3.2 ESPAÇO FÍSICO/ CENÁRIO EM *DOGVILLE*

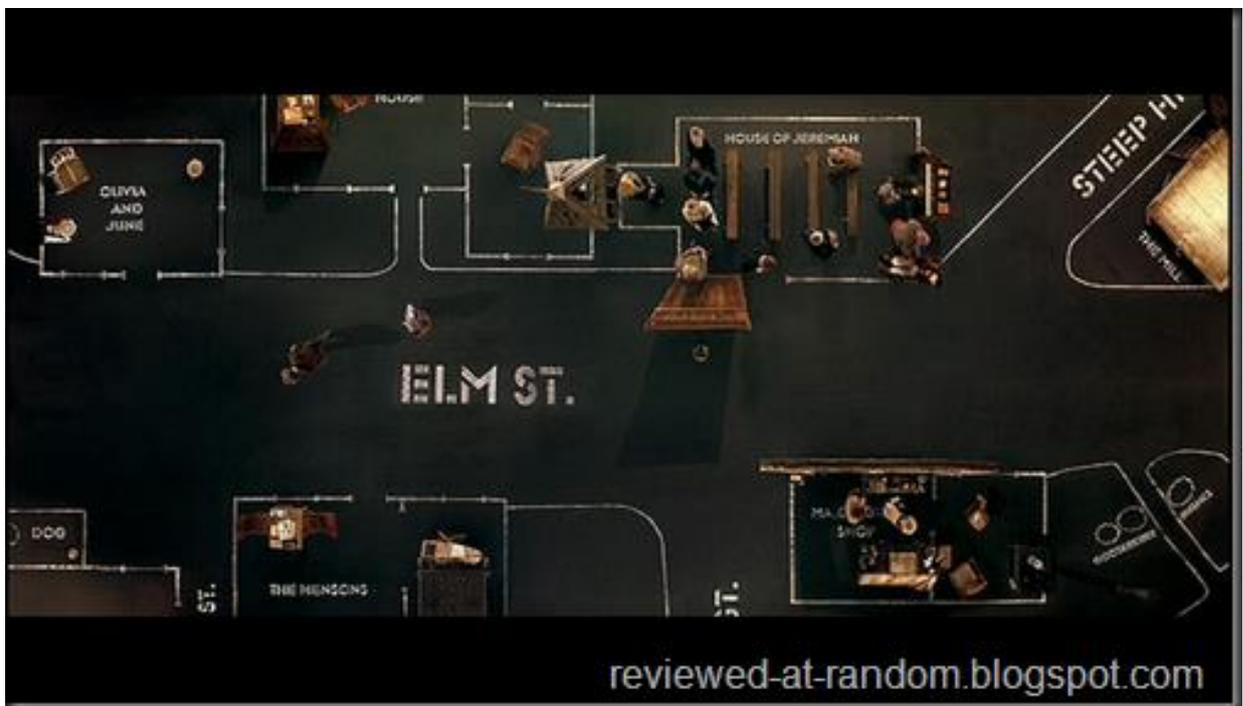
O filme *Dogville* utiliza metáforas para desenvolver o seu enredo. Cada etapa de seu processo de construção contempla não apenas o entretenimento, mas também a reflexão, proporcionada por um distanciamento crítico, que é possível principalmente pelo espaço cênico selecionado.

Segundo BACHY, CLAUDE, TAUFOR, (1982) o cenário de um filme deve possuir três qualidades essenciais: a primeira seria a autenticidade em que o cenógrafo de cinema deverá criar a atmosfera que fará com que se acredite na realidade da história desenvolvida naquele ambiente; em nenhum momento o cenário deverá ser decorativo. A segunda qualidade discorre sobre o *sugestivo*: o cenário introduzirá o espectador na significação do filme. E por último *concordante*: um cenário que se harmonize com o estilo visual do diretor do filme.

O cenário pode proporcionar uma dimensão maior, que resulta em significações que vão além. Os autores especificam que o mar nos filmes de Fellini suscita a aspiração a um mundo melhor, a busca por novas oportunidades. “O mar, nas obras de Federico Fellini, evoca a aspiração de seus heróis para um absoluto, um infinito, que eles julgam difícil atingir. (*Os boas-vidas; A estrada; A doce vida*).” (BACHY, CLAUDE, TAUFOR, 1982, p.69).

Por isso, a escolha do cenário é determinante na realização de um filme. Em *Dogville*, o espaço imagético não segue os princípios comuns para delimitar os ambientes. O filme inicia com uma câmera na vertical que revela o espaço onde se dará o filme, espaço esse em que a cenografia é composta em grande parte pelo imaginário e trabalhada de várias formas: construído através da grafia; sonoridade/efeitos de som; verbal (informado através da fala da personagem) e gestual.

FIGURA 15 - CENA INICIAL DO FILME *DOGVILLE*



Fonte: <http://www.reviewed-at-random.blogspot.com>

Em *Dogville* no lugar de paredes, vemos somente um chão riscado. A imagem inicial de abertura do filme é similar a uma planta baixa. Seguindo os preceitos do teórico teatral e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o objetivo é, através do estranhamento<sup>19</sup>, induzir o espectador a uma autorreflexão e maior

<sup>19</sup> O estranho, categoria estética da recepção nem sempre se distingue facilmente de outras impressões como o insólito, o bizarro, o maravilhoso ou a intraduzível palavra alemã *das Unheimliche* (“a inquietante estranheza”). O termo brechtiano *Verfremdungseffekt* é às vezes traduzido por “efeito de estranhamento”, o que salienta bem a nova percepção implicada pela interpretação e pela encenação e convém mais que *distanciamento*. (PAVIS, 2001, p. 119)

percepção do universo no qual está inserido, seja sob o âmbito social ou político. Walter 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)

*Dogville* aplica conceitos do teatro de Brecht, conhecido como efeito de distanciamento<sup>20</sup>, ao quebrar a ilusão por parte do público, com um cenário que denuncia a ficção, uma vertente oposta ao cinema hegemônico. De acordo com Aumont e Marie (2006), a ideia de uma distância necessária entre uma obra e seu receptor foi retomada diversas vezes na teoria da arte e da literatura do século XX. Quando a obra é apresentada diferentemente do habitual e frente a uma estética incomum o espectador recua um pouco. O objetivo da forma, de sua novidade, é produzir essa estranheza. “Em um sentido parecido, mas que coloca no fim da tomada de distância uma tomada de consciência social ou moral do espectador está na teoria do teatro épico<sup>21</sup> em Bertolt Brecht” (AUMONT, MARIE, 2006 p. 85).

O distanciamento acontece através do estranhamento proporcionado por elementos artificiais do dispositivo. Aumont e Marie ainda destacam que se trata de evitar qualquer adesão, julgada ilusória por Brecht, à história narrada, em defesa de uma distância crítica que desperte um julgamento a partir de elementos criados pela obra.

---

<sup>20</sup> Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica [...]. O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da arte. (PAVIS, 2001, p. 106)

<sup>21</sup> A última fase do Teatro de Berlin, fase que, ao que ficou dito, representou a tendência evolutiva do teatro moderno na sua forma mais pura, foi o chamado teatro épico. Nele se enquadra o que é costume designar por “peça da época”, “cena Piscator” ou “peça didática”. (BRECHT, 2005, p.64)

A representação no teatro épico é distinta do teatro convencional. De acordo com Brecht, o ator ocidental esforça-se por aproximar o espectador o máximo possível dos acontecimentos que estão sendo representados.

De acordo com este objetivo, procura levar o espectador a pôr-se na sua pele, e emprega toda a energia de que dispõe para se metamorfosear o mais completamente possível um outro tipo humano, o tipo da personagem representada. E se consegue uma completa metamorfose, a sua arte como que se esgota, assim. (BRECHT, 2005, p. 79)

Essa metamorfose, ao ver de Brecht, é muito penosa, e por isso ao passar do tempo se torna falsa, visto que o ator não consegue, após diversas repetições de representações, permanecer como se na realidade fosse o outro. O ator do teatro épico não pretende uma metamorfose completa. Brecht ainda crítica quem o tenta, crítica direcionada especialmente a Stanislavski e seu método. “Stanislavski preconiza um grande número de artifícios, todo um verdadeiro sistema, por intermédio do qual é possível provocar sempre de novo, ativamente, em cada espetáculo, aquilo a que chamou [...] disposição criadora” (BRECHT, 2005, p.80).

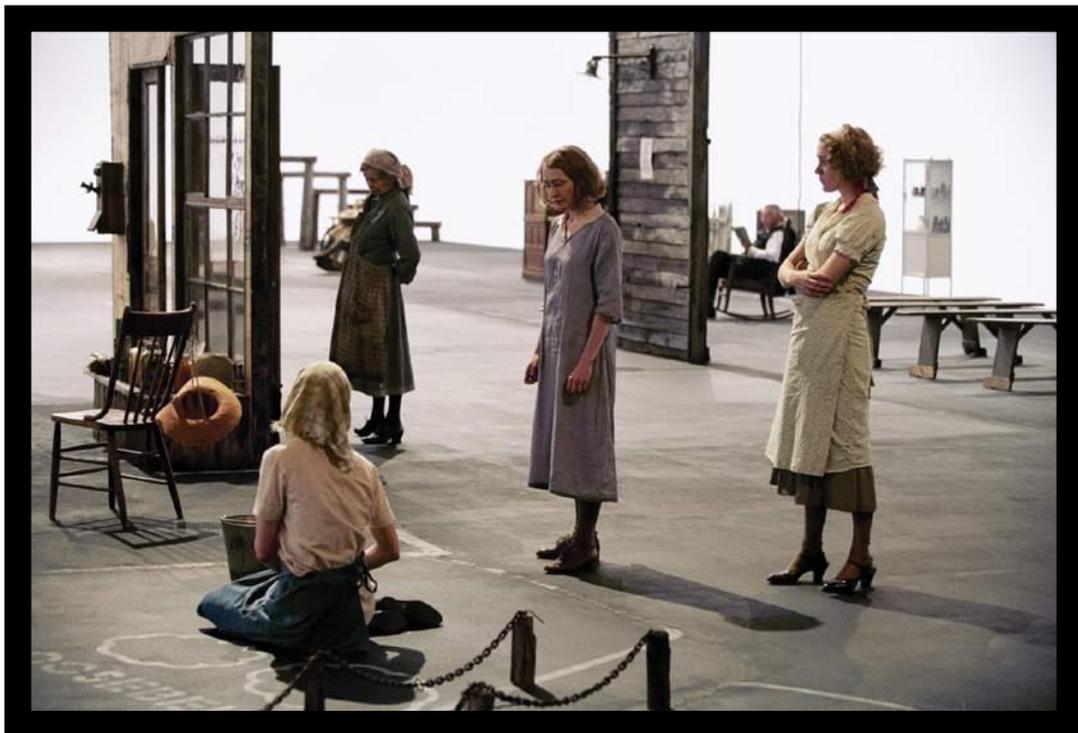
As teorias de Brecht e Stanislavski foram desenvolvidas a princípio para o teatro, ambiente distinto do cinema, visto que no palco o ator precisa repetir por semanas, meses e em alguns raros casos, por anos o mesmo personagem, marcação cênica e texto. Já o cinema é um processo diferente, o ator constrói o seu personagem e o desenvolve ao longo de um período, tem que repetir a encenação em vários *takes*, mas nada comparado ao exaustivo processo do teatro, o qual não possui margens para erros, visto que se isso ocorrer será revelado frente ao público presente o seu mecanismo e com isso quebrado o seu maior objetivo: o processo de ilusão. Aqui me refiro ao sistema de Stanislavski, o qual tem como base uma ficção que não revela os seus mecanismos, ela parte do ator através da interpretação naturalista, Odete Aslan comenta sobre Stanislavski e seu sistema.

Em Stanislavski. Com a biografia da personagem estabelecida nos ensaios, cria-se uma projeção imaginária, [...] a quem o ator empresta seus braços, suas pernas, seu corpo e sua respiração, para animar esse modelo sem contaminá-lo por sua própria personalidade. O ator se apaga diante da personagem, representa um texto mais um subtexto (motivações, objetivos), reage com os outros atores apagados diante de suas personagens. (ASLAN, 2005 p.290)

Em *Dogville*, esses conceitos são desenvolvidos nos atores, os quais adotam como modelo de interpretação o sistema naturalista de Stanislavski, mas se deparam com um contraponto, o cenário Brechtiano. A ambiguidade do filme, absorvida do Dogma 95, exige um cuidado maior dos atores ao contracenar com esses elementos. 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 torna o objeto quase físico. Trier acrescenta a isso a sonorização, ouve-se o ranger e bater de portas.

Na imagem a seguir, Grace cuida do jardim e seus arbustos, os quais são representados somente através de símbolos riscados no chão. Mesmo que o objeto não se encontre presente, através da interpretação desenvolvida pelo ator, cria-se autenticidade e com isso o espectador, após o estranhamento inicial, 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.

FIGURA 16 – A PERSONAGEM GRACE CUIDA DO JARDIM IMAGINÁRIO



Fonte: <http://pibid-filosofia-ufrrj.blogspot.com.br/2011/02/dica-de-filme-dogville.html>

Outro recurso simbólico, utilizado por Trier em *Dogville*, seria no momento em que o mesmo informa ao espectador, através da escrita, de que em determinado local há um cachorro, ou seja, opta por representá-lo em forma de grafia, algo comum no teatro, mas pouco usual no cinema. Na ilustração a seguir podemos ver Trier dirigindo Paul Betany durante as filmagens de *Dogville*. O diretor explica ao ator que representa o personagem Tomas Edison, como deve proceder ao contracenar com os objetos imaginários e pede precisão na execução dos gestos, de forma que a representação se torne verdadeira. Trier também orienta Betanny a não olhar através das “paredes”, pois assim ele estaria destruindo o cenário imaginário.

FIGURA 17 – O DIRETOR LARS VON TRIER E O ATOR PAUL BETANNY NO SET DE FILMAGEM DO FILME *DOGVILLE*



FONTE: <https://perdidonofilme...dogville-confessions%E2%80%9D/>

O intertexto entre teatro e cinema está presente também na direção de ator, a qual se apoia na verdade interpretativa desenvolvida pelo teórico teatral 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 comportando 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)

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” e também contra os princípios do movimento Dogma, que se pretende coletivo.

FIGURA 18 – LARS VON TRIER NO SET DE FILMAGEM



FONTE: <http://filmmakeriq.com/images/lars-von-trier-on-the-set-of-dogville/lars-von-trier-on-the-set-of-dogville/>

O espaço diegético de *Dogville*, 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 intertextualidade entre o espaço cênico teatral e o cinematográfico. A imagem a seguir é um resultado dessa provocação. Enquanto ao fundo Grace é estuprada, paralelamente a isso outras cenas se desenvolvem tranquilamente, o que enfatiza a crueldade da ação, o que é possível devido ao cenário escolhido para o filme, através das paredes imaginárias o espectador tem acesso à ação que se desenrola no interior da casa dos personagens.

FIGURA 19 – CENA QUE RETRATA A VIOLÊNCIA SUBMETIDA À GRACE



FONTE: <http://www.listal.com/viewimage/552738>

Outro ponto relevante ao processo de Trier se refere à estrutura do roteiro. Percebe-se claramente a historicização – 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 locais norte-americanos, registradas no período conhecido como a Grande Depressão, ocorrido na década de 1930 nos EUA, com 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 Grace (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 aos Norte-Americanos?

São vários os momentos nos quais 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, 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 e religiosa.

Quanto à montagem, o diretor de *Dogville* não segue a decupagem clássica. Cenas com cortes bruscos e sequencias não lineares, saltos dentro de determinadas ações, quebram a ilusão. Segundo Xavier (2005), existem duas formas básicas de se trabalhar a montagem:

E lembremos que as alternativas de ação diante da montagem ocorrem esquematicamente em dois níveis articulados: (1) o da escolha do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens justapostas, que envolve o tipo de relação entre os fenômenos representados nestas imagens; esta escolha traz consequências que poderão ser trabalhadas num nível (2), o da opção entre buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a ostentação desta descontinuidade. (XAVIER, 2005. p. 24)

Obviamente, Trier busca a ostentação da descontinuidade que gera um colapso ou ainda um afastamento do espectador com o mundo presente no interior da tela.

Em *Dogville*, é percebida também menção à religião, a qual vem em forma de crítica. As reuniões dos moradores de *Dogville* acontecem dentro da Igreja, e esse espaço também é utilizado como o ponto de proteção, visto que se algum visitante indesejado estiver se aproximando, os moradores serão alertados a partir do tocar do sino. As reuniões, no ambiente religioso se dão com o objetivo de decidir o destino de Grace, destino esse que Trier nos antecipa de forma quase sutil, ao

retratar a personagem, representada por Nicole Kidman, como se estivesse em uma cruz.

FIGURA 20 – GRACE NA JANELA COMO SE ESTIVESSE EM UMA CRUZ



Fonte: [http://www.katharsis.blogger.com.br/2005\\_01\\_01\\_archive.html](http://www.katharsis.blogger.com.br/2005_01_01_archive.html).

Além da gestualidade presente na cena, que a princípio parece ser somente um abrir de cortinas, revela também uma luminosidade que enfatiza a semelhança à crucificação. Citações à religião, em forma de censura, podem ser encontrados em outros filmes de Trier, seguindo a estética provocativa do movimento Dogma absorvida em seus filmes. A personagem Grace (Graça), será sacrificada ao longo do filme e no seu final dará uma resposta bastante diferente do esperado: sem espaço para a piedade, manda executar todos os moradores de *Dogville*.

Em relação aos figurinos, nota-se também uma preocupação de Trier em sua precisão. Toda a indumentária segue com rigor as características da época (1930), confirmando assim a encenação naturalista ao mesmo tempo que faz uma alusão aos filmes norte-americanos desse período, mais especificamente os filmes de *gângster*. De acordo com KEMP, os anti-heróis *gângsteres* são uma forma de criticar o *status quo*.

Isso ficou claro no fluente ensaio de Robert Warshow, “The Gangster as Tragic Hero” (O gangster como herói trágico, 1948), escrito logo após a era de ouro do gênero de 1930 e início de 1940. Ele argumentava que os filmes de gângster eram “uma expressão de parte da psique americana que (...) rejeita o americanismo”. Os Estados Unidos como organização política e social podem ter se comprometido com uma “visão cor-de-rosa da vida”, mas Warshow acreditava que, no íntimo, tal visão era subvertida por esses filmes. (KEMP, 2011, p. 98)

Praticamente todos os personagens são executados ao final do filme *Dogville* por gangsteres, mais uma menção de Trier aos Estados Unidos, não apenas na questão fílmica mas também sobre seu gosto por armas. “Se os filmes de gângster criaram um novo tipo de protagonista hollywoodiano – o herói durão, urbano, da classe operária -, eles também deixaram claro a obsessão dos Estados Unidos pela violência” (KEMP, 2011, p. 98).

Essa violência é exposta no final de *Dogville*. Na imagem a seguir vemos Grace, logo após a execução dos moradores da fictícia *Dogville*. O âmbar que predominava na iluminação teatral é substituído pelo vermelho e roxo enquanto Grace caminha por entre os corpos.

FIGURA 21 – GRACE CAMINHA POR ENTRE OS CORPOS EXECUTADOS



FONTE: <http://primalscenes.blogspot.com.br/2012/07/my-summer-with-lars-dogville-jouissance.html>

Esse herói durão, característico dos filmes de *gângsteres*, é encontrado em *Dogville* na figura do que parecia ser uma frágil moça em perigo. A frieza de Grace

ao executar o seu namorado é bem característica desse período do cinema que Trier referencia aqui de forma provocativa.

### 3.3 NEORREALISMO ITALIANO

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 (BERGAN, 2010). Em uma Itália destruída pela guerra, o Neorealismo vem contra o cinema hegemônico<sup>22</sup>, que na Itália era chamado de filmes *Telefono Bianco*<sup>23</sup> (Telefone Branco) os quais, na década de 1930, procuravam ao máximo realizar cópias dos filmes hollywoodianos com temas da vida burguesa (BERGAN, 2010).

Com a exibição do filme *Roma Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini, em 1945, o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do pós-guerra<sup>24</sup>. 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

---

<sup>22</sup> O mito de Hollywood, que havia começado a se formar na Itália nos anos 20, passou a imperar na década de 30, quando o cinema norte-americano já estava codificado, industrialmente como espetáculo, *star-system* e censura. [...] Imitar a bem estruturada indústria cinematográfica norte-americana, que já havia tirado à Itália seus mais importantes mercados no exterior (como Espanha, o Brasil, a Argentina e o Egito) passou a ser a palavra de ordem do cinema italiano da década de 30, o qual, a exemplo de Hollywood, queria produzir filmes que difundissem o espírito italiano tanto quanto este difundia o *american way of life*. A cinematografia fascista, entretanto, não será bem-sucedida nesse seu empreendimento. (FABRIS, 1996, p.59-60)

<sup>23</sup> Os filmes chamados de *telefoni bianchi* eram inspirados, sobretudo, a princípio, no cinema alemão daquela época, que retomava, em chave moderna, as fórmulas das operetas. Ambientados principalmente em terras distantes e um pouco exóticas para o público italiano – como a Hungria, por exemplo, com seus lugares cenários e personagens sempre bem vestidas, [...], foram assim chamados porque o telefone, pintado de branco, era o meio escolhido pelos protagonistas para se comunicarem entre si (ibidem).

<sup>24</sup> Durante o inverno de 1944-1945, o ritmo de avanço dos exércitos aliados na Itália Central havia decrescido, mas a Resistência italiana não esmoreceu em sua luta contra os alemães, que se estendia pelos montes Apeninos, de *La Spézia*, no mar Lígure, a Rímimi, no Adriático; a insurreição alastrou-se por todo o norte da Itália e os nazifascistas não mais opuseram resistência. Em 27 de abril, Mussolini era aprisionado nas proximidades de Dongo (lago de Como) e, no dia seguinte, era executado pelo Coronel Valério (Walter Audisio) por ordem do *Comitato di Liberazione dell'Alta Italia*. A luta pela libertação chegava ao fim. (FABRIS, 1996, p. 36)

---

próprias experiências enquanto se escondia das patrulhas nazistas que procuravam jovens italianos para obrigá-los a falar pelo fascismo (KEM; FRYLING, 2011).

O neorealismo, de acordo com Luiz Merten (2003), não é somente uma estética e sim também uma ética. “Problemas do cotidiano – a fome, o desemprego, a dificuldade de sobreviver - foram os temas preferidos dos diretores neorealistas. Era um cinema social” (MERTEN, 2003, p.84). Ainda de acordo com Merten, somente mais tarde, quando a Itália se reergue economicamente, começam a surgir filmes que abordam angústias existenciais e metafísicas. Em um primeiro momento importava representar o país que renascia. Os diretores desenvolveram uma estética elaborada a céu aberto, apoiada na improvisação em que a pobreza desempenha um papel fundamental, quase como um personagem.

FIGURA 22 - CENA DO FILME ROMA CIDADE ABERTA



Fonte: <http://thefilmographer.blogspot.com.br/2013/07/rossellini-antonioni-spumoni.html>

Fabris (1996) afirma que do ponto de vista político, as filmagens ao ar livre significavam desobedecer às normas do regime que produzia a representação de uma Itália burguesa preocupada somente com problemas sentimentais.

O neorealismo se torna um modelo para as cinematografias periféricas, pois se estrutura em elementos que possibilitam desenvolver um cinema que não

necessita de recursos hollywoodianos para se afirmar. Muitos dos filmes pertencentes a esse movimento possuíam grande precariedade do material de produção, mas isso não diminui em nada os filmes neorrealistas, pelo contrário os enriquece. O que interessa, em ambos os casos, de acordo com Merten (2003, p.85), é a dimensão do humano: o rosto de Anna Magnani, o olhar precocemente envelhecido de Enzo Staiola, quando ele aperta a mão do pai no desfecho de *Ladrões de Bicicleta*.

FIGURA 23 - A ATRIZ ANNA MAGNANI EM UMA CENA DE *ROMA CIDADE ABERTA* (1945)



Fonte: [http://moviespictures.org/movie/Roma\\_\\_citta\\_aperta\\_\(1945\)](http://moviespictures.org/movie/Roma__citta_aperta_(1945))

O neorealismo não é uma doutrina, é um fato interior, um estado de alma, uma representação humilde do mundo, um ato de coragem em suma, que tende a aceitar o homem tal como ele é, um apagamento às vezes difícil, já que é sempre mais agradável focalizar as realidades para melhor dissimulá-las e corresponder assim as tentações de facilidade que impressionam o público. (ANGEL, 1981, p.178)

Rossellini acreditava que o cinema possuía uma função social. “O cinema, arte nova propícia às descobertas, é uma ferramenta, portanto; serve, [...] para garantir o jogo social, tratando dos problemas da sociedade segundo seus próprios

recursos, inclusive estéticos e emocionais” (AUMONT, 2012, p.116). Henri Angel (1981, p.178) complementa: Rossellini nos fala que o neorealismo desenvolve um cinema em que o autor/cineasta acompanha o personagem em sua caminhada pelo mundo e capta todos os seus sobressaltos que o agitam sob a opressão de uma força invisível. Essa afirmação de Rossellini demonstra bem seu processo de encenação, em que o ator é filmado quase como em um documentário, é seguido pelo diretor que subtrai, a partir de suas experiências prévias e presentes, a essência principal do filme.

Esse movimento italiano alcançou 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)” (SHOHAT; STAM, 2005, p.394). Na década de 1950 o movimento perdeu a força, mas, segundo Merten, o Neorealismo pode ter mudado, mas suas lições ainda contribuem com o cinema. “Os primeiros filmes de Pier Paolo Pasolini, *Desajuste Social (L'Accattone)* e *Mamma Roma*, de 1961 e 1962, propõem uma reinterpretção do neorealismo [...]” (MERTEN, 2003, p.89), reinterpretção que ocasionará o desenvolvimento do cinema de poesia de autor<sup>25</sup>.

Mariarosario Fabris, ao dissertar sobre as diferentes estruturas do neorealismo, cita algumas temáticas abordadas, a qual enfatiza a Resistência e a solidariedade incutidas nos filmes dos cineastas pertencentes a esse movimento.

Paolo e Vittorio Taviane, que já em 1954, com a colaboração de Valentino Orsini, haviam realizado o curta-metragem *San Miniato Luglio '44*, focalizando o massacre de civis em sua cidadezinha natal, como retaliação pela morte de um soldado alemão, voltam a abordar esse tema em *La Notte di San Lorenzo* (1982) e *Fiorile* (1992). O realismo do documentário é substituído pela metáfora, e os filmes ganham uma dimensão mítica e, no caso de *La Notte di San Lorenzo*, até mesmo épica, como na sequência da batalha final no campo do trigo, quando fascistas e *partisans* surgem como personagens homéricos lutando por grandes ideais. (FABRIS, 1996, p.43)

---

<sup>25</sup> Pasolini dá uma definição bastante técnica, ao cinema de poesia – Fundamentada na noção de discurso indireto. A equação “cinema de poesia= discurso indireto livre no cinema” é colocada expressamente em torno de uma equivalente principal: ao discurso direto em literatura corresponde o plano subjetivo clássico (por exemplo, o “ponto de vista do morto” em o vampiro [Vampyr], 1932, de Dreyer); ao discurso indireto livre corresponde a “subjetiva indireta livre”, ou seja, a história contada por intermédio de um personagem. Porém, nesse campo, as dificuldades são menos de poesia do que de poética- a arte de fazer. [...] Conclusão: de maneira diferente do escritor, o cineasta opera no nível estilístico, não no nível linguístico [...] e a subjetiva indireta livre é baseada na adoção de um procedimento estilístico e não linguístico. (AUMONT, 2012, p.93)

As lutas antifascistas, da Resistência, da libertação estarão presentes nos filmes produzidos na Itália entre 1944 e 1946. Fabris (1996) comenta que, além do já citado *Roma Città Aperta*, outros que se destacaram foram Aldo Dilce: *L'Italia s'è Desta*, de Domenico Paolella; *La Nostra Guerra*, de Alberto Lattuada e *Il Sole Sorge Ancora*, de Aldo Vergano. Esse último ao contar a luta *partisan* numa região agrícola da Itália durante a ocupação nazista, explora em sua temática, diversas camadas sociais envolvidas na luta pela libertação da Alemanha: donos de terra, a família do capataz, um padre, camponeses e operários, tipos emblemáticos, que segundo Fabris (1996), proporcionam diferentes reações desses ambientes à experiência coletiva.

Sob o ponto de vista estético, a alternância de cenas produzidas ao ar livre no lugar das cenas rodadas em estúdio determinou uma nova fotografia e uma nova cenografia de maneira a estabelecer uma unidade. “A integração entre personagens e paisagem, uma paisagem italiana, não só focalizada em seus elementos pitorescos, mas integrada como algo de vivo e determinante à ação, havia estado praticamente ausente das telas” (FABRIS, 1996, p.66). Essa organicidade entre personagem e imagética se torna um dos diferenciais do movimento.

Os elementos comuns encontrados entre os filmes pertencentes ao neorrealismo são:

1. O elemento *histórico e temporal*, dado que o neorrealismo nasceu e se desenvolveu na Itália em torno da Segunda Guerra Mundial; 2 o elemento *real e documentário*, pois os filmes neorrealistas se basearam na realidade, sem serem contudo, documentários, embora próximos do documentário como documento, como testemunho histórico; 3. O elemento *técnico*, ou seja, a simplicidade que caracterizou suas produções, uma vez que, sem os recursos necessários, sem os estúdios (o que obrigou a filmar em cenários reais) e com a necessidade de recorrer a tipos comuns, quer por escolha expressiva, quer porque os heróis de hoje não podiam ter o mesmo rosto dos heróis do fascismo, o neorrealismo era obrigado a se tornar uma expressão espontânea, o que acabou constituindo uma de suas maiores forças; 4. O elemento *coral*, visto que o neorrealismo não se interessou pela história individual, mas pela história coletiva: os *partisans*, os ex-combatentes, a gente humilde que aspirava a “viver em paz”; 5. O elemento *crítico*, até então ausente na produção italiana; em sua atitude construtiva, o neorrealismo não escondeu mazelas e sofrimentos, e, às vezes, sugeriu também soluções. (FABRIS, 1996, p.117-118)

O fim do neorrealismo com todas as características citadas acima se dá na década de 1950. “Na temporada de 1954-1955, a última em que, de alguma forma, ainda podemos falar em neorrealismo, os filmes a ele ligados obtêm resultados

positivos: *L'Oro di Napoli*, *Senso*, *La Romana* (de Zampa), *La Strada* (FABRIS, 1996 p.135).

É importante lembrar que nem todo o cinema italiano pós-guerra era neorrealista. E se o movimento em sua forma pura se extingue, vários componentes que o compõem podem ser percebidos em diversos filmes realizados depois desse período, como por exemplo, o filme *César deve morrer*, o qual será analisado no subcapítulo que segue.

### 3.4 AÇÃO/ ENCENAÇÃO EM CÉSAR DEVE MORRER

O filme *César deve morrer* foi 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 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.2).

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)

FIGURA 24 - SELEÇÃO DOS ATORES E A DISTRIBUIÇÃO DE PAPÉIS PARA A PEÇA DE TEATRO *JÚLIO CÉSAR*



FONTE: <http://www.vortexcultural.com.br/cinema/estreias-da-semana-1-de-arco/attachment/cesar-deve-morrer/>)

Na imagem acima se encontra presente o elemento *coral*, vê-se um coletivo de presos, não é retratado o indivíduo e sim o grupo, características psicológicas que geralmente constroem o personagem são ignoradas aqui. As representações acontecem dentro do presídio, em corredores, celas e pátios, momentos em que teoricamente seriam os ensaios, mas que na verdade se tornam o próprio filme. A apropriação de espaços não convencionais e a maneira como esse espaço é trabalhado o transforma em um personagem, além de estabelecer 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, desenvolvem 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, 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

Barbara Heliodora (1995, p.08), 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 **imediate** durante o espetáculo. (HELIODORA, 1995, p. 8, grifo do autor)

Ainda, segundo Heliodora (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).

O filme dos Irmãos Taviani institui o diálogo entre duas linguagens, cinema e teatro, que resultam em um propósito em comum, dar voz aos prisioneiros.

O autor (o locutor) tem seus direitos imprescritíveis sobre a palavra, mas também o ouvinte tem seus direitos, e todos aqueles cujas vozes soam na palavra têm seus direitos (não existe palavra que não seja de alguém). A palavra é um drama com três personagens (não é um dueto, mas um trio). (Bakhtin, 1997, p.350)

Esse trio que pode ser referenciado como um coletivo foi muitas vezes citado por Bakhtin. Em *César deve morrer* encontra-se o coletivo do presidiário, não são narradas histórias de personagens individuais e sim mostrado um coletivo humanizado através da arte. O intuito é sensibilizar esse coletivo no momento que lhe é dado essa voz.

Esse direcionamento resulta em outro fator: transforma os Irmãos Taviani em autores produtores, segundo os preceitos de Walter Benjamin (1987), para definir seu conceito, Benjamin utiliza o trabalho de Brecht para exemplificar sua teoria.

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar [...]. (BENJAMIN, 1987, p. 127)

Em *César deve morrer* não é abordada a luta de classes, mas obviamente seleciona uma camada da sociedade que se encontra à margem, e o ponto que mais aproxima os cineastas do conceito de Benjamin, *autores produtores*, é modificar, ou ainda, interferir no meio ao mesmo tempo em que abastece o aparelho de produção, ou seja, realizam a sua obra. De acordo com Benjamin, esse aparelho é tanto melhor quando conduz consumidores à esfera de produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os espectadores. (BENJAMIN, 1987, p. 127)

No filme *César deve morrer* os consumidores ou espectadores seriam os presidiários, os produtores do filme não condenam nem defendem os infratores, mas vão além, demonstrando 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. Caso o filme tivesse sido feito por atores profissionais em um estúdio o único feito seria uma encenação artística, sem interferência social com o meio que estava sendo representado. No momento em que os cineastas optam por realizar uma obra inserida no meio que pretendem representar, ocorre uma reestruturação e os irmãos Taviani se transformam no que Benjamin denomina autores reprodutores.

O filme *César deve morrer* não gera uma opacidade com o mesmo grau que o filme *Dogville*, pois de acordo com Xavier (2013)<sup>26</sup>, *César deve morrer* possui um lado "realista" na construção do espaço porque os detentos fazem seu teatro na prisão, mas esta performance é "real" dentro da história narrada, como fato que nos vem através de um estilo de decupagem que não estranhemos.

A imagem a seguir demonstra com maior clareza a proposta dos diretores do filme, em um espaço sem nenhum cenário adicional, somente o presídio. O elenco

---

<sup>26</sup> Em mensagem pessoal via e-mail, Ismail Xavier, generosamente, sanou dúvidas da minha pesquisa quanto ao grau de opacidade presente no filme *César deve morrer*, levando em conta sua encenação.

está 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 25 - PÁTIO DO PRESÍDIO, OS PRISIONEIRO DE REBBIBIA, ENCENAM/ENSAIAM A CENA EM QUE CÉSAR SERÁ MORTO



FONTE: <http://cinema10.com.br/filme/cesar-deve-morrer>

A cena em que César é morto, a qual seria um suposto ensaio da peça de teatro, se desenvolve no pátio da prisão. 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 dramática. 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. Criam-se indagações sobre qual texto está sendo retratado: 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 reflexivo. Essa obra, inédita em sua estrutura, provém de dois cineastas octogenários e grandes contribuintes do cinema italiano.

Será somente com diretores como Francesco Rosi, Vittorio De Seta, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, **Paolo e Vittorio Taviane**, Marco Bellocchio que o neorrealismo será superado como movimento cinematográfico ao qual se reportar obrigatoriamente. Nesse sentido, as duas obras mais significativas são *Uccellacci e Uccellini* (1966), de Pasolini, e *Soversivi* (1967), dos irmãos Taviani [...]. (FABRIS, 1996, p.149, grifo nosso)

Mesmo não se fixando ao neorrealismo, os irmãos Taviani abordam alguns elementos desse movimento no filme *César deve morrer*, visto que os cineastas são considerados herdeiros do neorrealismo, de acordo com FABRIS (1996, p. 119) juntamente com Bertolucci e Pasolini, entre outros. O neorrealismo abarca o engajamento social. A presença do dialeto italiano também é uma ramificação desse período cinematográfico. “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 Neorrealismo 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 Neorrealismo, 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 é constituído pelos familiares dos presos.

A figura a seguir contrasta com o resto do filme; em colorido, retrata a cena final da peça realizada pelos prisioneiros, momento em que comemoram o grande feito, a montagem de um espetáculo de teatro, a alegria que expressam bastante diversa do dia a dia na prisão.

FIGURA 26 - OS ATORES/PRISIONEIROS NO PALCO NO FINAL DA REPRESENTAÇÃO DA PEÇA JÚLIO CÉSAR



FONTE: <https://dadagaio.wordpress.com/page/56/>

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.

Rossellini também preferiu muitas vezes trabalhar com atores não-profissionais, porque, em sua opinião, não tinham ideias pré-concebidas e, uma vez desbloqueados do medo que os paralisava na frente de uma câmera e que podia levá-los a representar, conseguiam ser eles mesmos. O trabalho do diretor consistia precisamente em reconduzi-los à sua natureza verdadeira, em devolver-lhes os gestos habituais. (FABRIS, 1996, p. 82)

Sendo assim, o que seria um recurso para suprir a produção de baixo orçamento se torna um diferencial do neorealismo: atores que em sua maioria não são profissionais e conseqüentemente não trazem representações apoiadas em teóricos teatrais, visto que poucos haviam praticado anteriormente à produção do filme, a arte da encenação, seja teatral, seja cinematográfica. Mesmo assim

desenvolvem o gesto que, segundo Brecht, é o que exterioriza todos os elementos de natureza emocional.

O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época. (BRECHT, 2005, p. 109)

Esse tipo de teatro não oculta que houve um ensaio, os atores selecionam gestos, em alguns casos mantém seus dialetos que também é uma característica do teatro épico, assumem uma perspectiva do personagem de acordo com suas experiências pessoais. De acordo com Brecht, o ator não deve ocultar que houve um ensaio. “A perspectiva que adota é *crítico-social*. Estrutura os acontecimentos e caracterizam as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social” (BRECHT, 2005, p.109). O ator, além de adotar uma postura crítico social, estrutura os acontecimentos dentro de uma versão que é sua, como afirma Brecht, é a visão de um ator sobre determinado assunto, já que ele não se identifica com o personagem que representa, mas revela uma opinião sobre essa personagem, essa forma de representação deve atingir o espectador que também não deverá se identificar com a personagem e sim criticá-la.

A encenação desenvolvida em *César deve morrer* absorve diversos conceitos de Brecht. O teórico teatral acreditava que, ao se elaborar novos métodos de representação, deve-se levar em conta que todos os acontecimentos relativos ao homem devem ser examinados, tudo tem de ser visto através de um prisma social.

As imagens a seguir representam o filme *César deve morrer* em camadas, as quais se desenvolvem em diferentes textos.

## FIGURA 27 – O TEXTO EM CAMADAS



Esses textos sobrepostos dialogam o tempo todo no filme. A intertextualidade presente nessa obra suscita uma estética diferenciada apoiada principalmente na seleção do espaço físico, o qual possui um crescente tão grande dentro do filme que no decorrer do processo acaba por se tornar um personagem ou ainda um narrador onipresente silencioso. Antes de Shakespeare, segundo Harold Bloom, (1998) os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres representados, envelhecendo e morrendo, mas sem ocorrer um desenvolvimento de suas personagens a partir de mudanças interiores, e sim como resultado de seu relacionamento com os deuses.

Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-recriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes [...]. (BLOOM, 1998, p. 17)

Margot Berthold também enfatiza o trabalho que Shakespeare desenvolveu nos diálogos de suas peças de teatro, que segundo a autora, a tragédia clássica francesa aprisionou em grandes monólogos do drama com unidade de lugar, o que Shakespeare substituíra por diálogos curtos e poderosamente delineados.

Cada ocorrência é transposta para a ação. "Um reino por palco", almeja ele no prólogo do drama real *Henrique V*, em vez do "indigno tablado" e invoca as "forças da imaginação" do espectador: "Imaginai que no cinturão destas muralhas / Estejam encerradas duas poderosas monarquias [...]. Porque é vossa imaginação que deve hoje vestir os reis, transportá-los de um lugar

para outro, transpor os tempos, / colocando a realização de acumular numa hora de ampulheta o acontecimento de muitos anos. (BERTHOLD, 2001, p.312-313)

Shakespeare através dos diálogos explode o espaço, segundo Berthold (2001), com palavras. Marvin Carlson (1997, p. 285) nos traz que todas as classes da sociedade elisabetana aceitava o palco despojado de Shakespeare, com o cenário pintado pelas palavras do poeta. Pavis (2001) ao definir a cenografia contemporânea também utiliza o termo explosão do cenário, que resulta na libertação de sua função mimética, além de assumir o espetáculo como um todo, tornando-se seu motor interno. “Ele ocupa a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico. O cenário se torna maleável [...], expansível [...]” (PAVIS, 2001, p. 43). Paralelo a essa expansão, de acordo com Pavis, ocorre uma fragmentação, se desenvolve a busca de um princípio estruturante, interpenetração visual dos materiais humanos e plásticos.

Essa interpenetração interfere na narrativa da cena Brecht disserta sobre a mudança da narrativa no teatro contemporâneo quando define a diferença entre os gêneros epopeia e drama de forma bem sucinta, em que o primeiro, ao contrário do segundo, pode ser retalhado em pedaços que permanecem, apesar de tudo, com inteira vitalidade. Com o passar do tempo à oposição entre ambos se diluí. Brecht afirma que as aquisições técnicas incorporadas às representações dramáticas proporcionam elementos narrativos. “As possibilidades oferecidas pelas projeções, possibilidades de maior transformação da cena por meio da utilização de *motores* – o cinema -, complementaram o equipamento do palco” (BRECHT, 2005, p. 65.). Com isso o palco começa a *narrar*, traz à memória, em enormes telas; acontecimentos simultâneos, ocorridos em outros lugares, ou ainda, projeções que enfatizavam as falas dos atores. O teatro absorve elementos do cinema, essa intertextualidade contribui para a sua evolução, entre elas a ruptura do espaço que explode e expande a narrativa.

O filme *César deve morrer* também explode o espaço, o faz de maneira distinta, às vezes em camadas, mas em alguns momentos também em diálogos como os personagens de Shakespeare. Os irmãos Taviani nos conduzem ao longo do filme por vários espaços, somos inseridos no interior de celas, corredores e por

fim o exterior do presídio. Mas os cineastas não deixam de nos lembrar de que seus personagens/atores continuam presos a um espaço que, depois de expandido em diversas encenações, se torna pequeno, mais ainda do que o era antes, para os seus ocupantes, quando no final do filme as portas das celas se fecham, após a entrada dos atores/prisioneiros, com um som que reverbera por todo o presídio.

### 3.5 NOUVELLE VAGUE

A teoria de autor foi desenvolvida por um grupo de críticos que participaram do *Cahiers Du Cinema*, transformando-a, segundo Peter Wollen (1984), na revista de cinema mais importante do mundo. Esses críticos acreditavam que o cinema americano merecia ser estudado em profundidade, principalmente filmes de autores que haviam sido rejeitados e com isso condenados ao esquecimento.

Havia também um movimento cineclubista, ligado à Cinemateca de Paris, que aprofundou os estudos nesse campo ao exhibir os filmes de Hollywood e com isso perceber as dimensões históricas, principalmente na linguagem cinematográfica, ao analisar com isso, de acordo com Wollen, as carreiras de cada um dos cineastas e suas especificidades. “A teoria de autor não se limita à fácil aclamação do realizador como o autor principal de um filme. Implica ainda uma operação de decifração; revela autores que ninguém tinha como tal” (WOLLEN, 1984, p.79).

De acordo com Kemp (2011, p. 248), o que iniciou como uma reunião de críticos jovens que possuíam um interesse em comum se transformou num grupo de cineastas que redefiniram o cinema moderno.

Ainda que imaturos, os primeiros filmes de Godard, Rivete e Rohmer marcaram uma mudança na estética, transportando a ação dos estúdios para locações reais. Isso foi possível graças aos avanços tecnológicos, com câmeras portáteis de alta qualidade mais baratas e películas cinematográficas mais rápidas então já disponíveis, o que permitia o acesso a quase qualquer lugar e filmagens sem o auxílio de iluminação. A *Nouvelle Vague* começou oficialmente com *Nas garras do vício* (1958), dirigido por Claude Chabrol (1930-2010), mas foram *Os incompreendidos* (1959), de Truffaut, e *Acosado* (1960), de Godard, os filmes que causaram as maiores ondas. (KEMP, 2011, p. 248-249)

Há polêmica sobre qual filme originou a Nouvelle Vague. “Em 1946, no curta *24 Heures de la Vie d’Un Clown*, Jean-Pierre Melville já utilizava métodos que se tornaram frequentes com a Nouvelle Vague” (MERTEN, p.164, 2003). De acordo

com Merten, entre os precursores encontram-se Roger Vadim com *E Deus Criou a Mulher*, Louis Malle *Ascensor para o Cadafalso* e Claude Chabrol *Nas Garras do Vício*, realizados entre os anos de 1956 a 1958.

Os cineastas pertencentes à *Nouvelle Vague* abordaram uma vertente diferente do cinema francês formal da época, conhecido como *cinéma du papa* (cinema do papai) (BERGAN, 2010:110). O “Cinema do papai” eram filmes produzidos em estúdio, com maquiagem e iluminação impecável.

Como nos outros dois movimentos citados aqui, Dogma 95 e Neorrealismo, essa nova corrente cinematográfica *Nouvelle Vague* francesa se propõe a percorrer o caminho oposto ao cinema vigente até então em seu país. Godard cortava seus filmes de modo que as cenas pulassem diretamente para a ação, de acordo com Kemp, criando o corte brusco que interrompia o fluxo da edição invisível do cinema convencional. Esse seria mais um item oposto ao cinema clássico que segue a montagem que se pretende invisível. Godard percorre uma via contrária, em que “denuncia” sua montagem de forma a gerar um cinema de opacidade. A edição elíptica servia para chamar a atenção para a relação entre as imagens e o próprio meio.

O cenário como personagem também caracteriza esse movimento. “As cenas panorâmicas por trás dos créditos estabelecem o fato de que a Paris da história de Antoine não é apenas um pano de fundo, e sim uma personagem que interfere na narrativa” (KEMP, 2011, p.249). Nesse comentário de Kemp, sobre o filme *Os Incompreendidos* de Truffaut, percebe-se uma ligação com o Neorrealismo em que o cenário, geralmente *in loco*, é absorvido em alguns momentos como personagem. Mas esse movimento também, de acordo com Bergan, refletia o interesse em desafiar as convenções da produção de filmes e apresentar uma alternativa a Hollywood, quebrando seus paradigmas, mas, ao mesmo tempo, pagando tributo ao melhor do cinema americano.

Existe similaridade com o movimento Dogma 95, que possui como contraponto o cinema hegemônico, como na *Nouvelle Vague*, que quebra convenções cinematográficas de seu período ao mesmo tempo em que oferece um tributo, mesmo que em forma de crítica, às produções do cinema clássico norte-americano.

A *Nouvelle Vague* influenciou cineastas de diversos países como Reino Unido e Japão. E segundo Bergan (2010) possibilitou uma abertura do cinema

independente americano. Com câmera na mão; improviso, (Godard “soprava” o texto nos atores, que não tiveram permissão para decorar suas falas), esse movimento possibilitou novas estéticas ao cinema, o qual também aplica elementos do teatro. Jacques Rivette (*Paris nos pertence*) aplica o conceito de encenação e Agnès Varda com *La pointe courte* (1955) inspira-se em Bertolt Brecht.

Alain Resnais, com o seu filme *Hiroshima meu amor* (1959), torna-se, juntamente com os cineastas Godard e Truffaut, um dos principais representantes desse movimento. Resnais, segundo Pigaud e Sanson (1969, p.179) exprime a fugacidade das imagens do sonho. Sua encenação expõe sutilmente o comportamento dos personagens frente aos seus tateamentos, hesitações, na imprecisão de suas recordações.

Em *O ano passado em Marienbad* (1961), Resnais aborda a memória e identidade, tema também presente em *Vocês ainda não viram nada*, objeto de análise deste trabalho no subcapítulo que segue.

Os filmes da *Nouvelle Vague*, segundo Merten, eram confessionais, narravam sobre jovens parisienses da pequena-burguesia, seus amores e frustrações. O sexo é mostrado como manifestação suprema da comunicação humana e o hedonismo como algo inerente ao homem, apesar de que o filme de Truffaut, *Os Incompreendidos*, não aborda essa vertente “erótica”.

A despeito de não ser bem recebida no seu início, a *Nouvelle Vague* se consagra como um movimento cinematográfico importante. “O cinema da *Nouvelle Vague* não era explicitamente político, no sentido de não ter uma intenção didática ou qualquer preocupação política mais óbvia. Olhando para os primeiros filmes de Godard, por exemplo, é difícil decifrar uma posição política” (WOLLEN, 1996, p.76). No entanto, de acordo com Wollen, mais no final dos anos 60 Godard desenvolve filmes com engajamento político.

Em Godard, a recente Nova Esquerda encontrou um diretor cujas raízes estavam nos filmes de Hollywood e na cultura popular – música, anúncios, jornalismo – mas que veio a expressar as preocupações políticas dos anos 60 através de meios cinematográficos de modo mais provocativo que qualquer cineasta. (WOLLEN, 1996, p. 76)

No entanto, mesmo ao demonstrar uma preocupação política, Godard, de acordo com Aumont (2012), não chega a desenvolver em seu cinema um papel ideológico.

De acordo com Wollen, com filmes como *A Chinesa*, Godard virou-se contra Hollywood e a indústria dominante, representada pelos estúdios Billancourt, e trocou a película 35 mm por 16 mm.

FIGURA 28 - CENAS DO FILME *A CHINESA* (1967)



Fonte: <http://dadaglobeorixas.blogspot.com.br/2012/02/chinesa.html>

Fonte: <http://www.contracampo.com.br/01-10/achinesa.html>

As ilustrações ao fundo que compõem o espaço diegético se impõem como personagens. A cenografia no cinema neorrealista se apresenta, muitas vezes, como figura dramática, na *Nouvelle Vague* francesa essa forma de se trabalhar o cenário é revitalizada através de uma composição contemporânea através de ilustrações que referenciam a *Pop Art*, sendo assim, o cinema francês absorve diversos elementos do neorrealismo italiano, como sua composição cenográfica, mas desenvolve novas estruturas dentro da linguagem cinematográfica, distintas do movimento que a precedeu.

Em 1968, o movimento que nasceu como vanguarda acaba por ser assimilado pela vertente a qual propunha se opor e a *Nouvelle Vague* é inserida no cinema *mainstream*.

### 3.6 O METATEXTO EM *VOCÊS AINDA NÃO VIRAM NADA*

*Vocês Ainda Não Viram Nada* é extraído de duas peças de teatro do dramaturgo francês Jean Anouilh, a mais conhecida *Eurídice* (1942) e *Cher Antoine ou L'Amour Raté* (1969), a primeira se desdobrando como o texto dentro do texto do segundo (FURTADO, 2012). Esse desdobrar de textos lembra as sobreposições

que se desenvolvem também na encenação em *César deve morrer*, o espetáculo de teatro sendo documentado dentro do filme.

*Eurídice* pertence ainda à fase inicial da obra de Anouilh enquanto *Cher Antoine* é um dos seus últimos trabalhos. “Ao editá-los juntos, Resnais busca mais uma ponte, uma passagem entre a exuberância da criação inicial e a reflexão da fase tardia, o jovem dramaturgo respondendo ao apelo do velho” (FURTADO, <http://revistacinetica...2012>). À exemplo da encenação dos atores em *Vocês Ainda Não Viram Nada* em que um grupo de jovens encenam uma versão de Eurídice no vídeo enquanto outro casal, com idade avançada, interpreta a mesma cena frente ao vídeo exibido, as encenações são sobrepostas, o ator iniciante com o experiente, o velho e o novo. Intertextualidade presente que unida a um metatexto<sup>27</sup> se encontra não apenas em seu formato de representação e cenário, mas atinge uma expansão maior alcançada pela diferença de gerações entre os atores, o tempo, bastante abordado nos trabalhos de Resnais, explorados em suas diversas facetas.

A explosão do espaço<sup>28</sup>, conceito desenvolvido por Roubine, altera a relação espectador e ator. A partir do século XVII, o palco italiano se estabelece como principal recurso para as apresentações de espetáculos teatrais, e essa preferência perdura até a metade do século XX. Antonin Artaud, teórico do teatro considerado um vanguardista, foi quem primeiro iniciou questionamentos quanto à utilização condicionada do palco italiano. De acordo com Roubine, “Artaud foi sem dúvida um dos que primeiro compreenderam, nos anos de 1920, que a invenção de um novo teatro implicava a transformação das relações entre plateia e espetáculo; ou seja, em última análise, a explosão do palco” (ROUBINE, 1982-1998, p.87).

Essa explosão de espaço pode ser percebida em *Vocês ainda não viram nada*, em que os atores do filme contracenam com os atores do vídeo, os quais estão representando uma peça de teatro, enquanto no filme a representação se dá primeiro como uma mera lembrança do texto já produzido há muitos anos pelos

---

<sup>27</sup> Concebido também como metatextualidade relação crítica, ou seja, o comentário da obra por outro texto: artigo crítico, análise escrita ou audiovisual. (Aumont e Marie, p. 171)

<sup>28</sup> De um ponto de vista empírico, o espaço é apreendido, antes de tudo, pelo nosso corpo, que nele se desloca, e pelo sentido do toque. A noção de espaço fílmico será, portanto, definida de modo diferente - *o plano*: o espaço do campo é comparável a um espaço pictórico; *a cena*: o espaço da cena é um espaço homogêneo, e a questão é de sua coerência ao longo dos diferentes planos que compõem a cena; *a sequência*: é o espaço fílmico o qual mistura considerações perceptivas e psicológicas. Leva-se em conta a narrativa definida pelos acontecimentos (ibidem, p.104).

atores, para em seguida encontrarmos os mesmos inseridos em outro espaço, se transportando para o cenário de uma estação de trem; para um quarto de hotel. Seriam somente memórias? Não se sabe com certeza, mas o que fica claro aqui é a explosão do espaço dentro de um metatexto. A personagem Eurídice do filme contracena com o Orfeu do vídeo, vídeo esse que a princípio a atriz estava apenas assistindo. Essa representação simultânea lembra mais um fator defendido no teatro por Artaud apontada por Roubine. “...o espetáculo – e podemos reencontrar aqui uma das ideias de Artaud – desenrolar-se-ia *simultaneamente* em vários tabladados.” (Roubine, 1982-1998, p. 105) Essa ideia inicial de Artaud, de abordar novas formas de se ocupar o palco, vai além do espaço cênico, trabalha também o tempo. Esse tempo em camadas dentro de vários espaços nos é apresentado em *Vocês ainda não viram nada*, no qual o movimento de um mesmo personagem acontece através de vários atores em uma sequência linear da história, mas não do espaço.

Nas cenas a seguir (figura 28), a ilustração C1 é a representação de *Eurídice* que se desenvolve dentro do filme; já na figura C2 ela ocorre dentro do vídeo, o qual estava até então sendo assistido pelos atores presentes na figura C1; são os mesmos personagens que estão sendo representados, em espaços distintos por atores de diferentes gerações. Aqui o espaço e tempo do filme são trabalhados em forma de labirinto, característica dos filmes de Resnais, que com isso desenvolve uma opacidade fílmica através da narrativa. A câmera é “invisível”, a representação é naturalista, mas a linha de encenação, de acordo com o termo analisado por Aumont (2008, p. 179), não é transparente, transparência essa que se abastece de alguns elementos fixos, como: coerência, perfeita legibilidade das causas e das consequências, verossimilhança dos comportamentos.

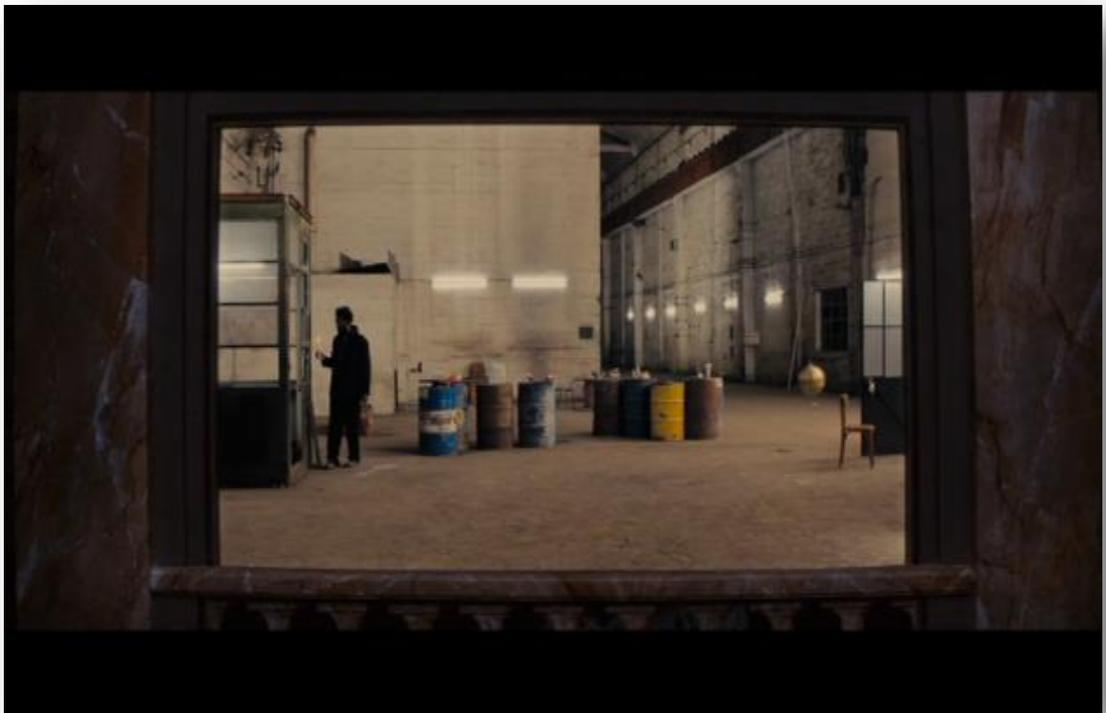
O filme *Vocês ainda não viram nada* traz uma história que em alguns momentos é difícil identificar quais partes são “reais” e que partes pertencem à peça de teatro que está sendo representada, a explosão do espaço, agregada a multiplicação de atores para a representação de um mesmo personagem através de uma narrativa fragmentada, dificulta a identificação do espectador com o personagem.

FIGURA 29 – REPRESENTAÇÃO SIMULTÂNEA DO MESMO TEXTO EM DOIS ESPAÇOS TEMPO

**Imagem C1**



**Imagem C2**



Fonte: [http://www.escrevercinema.com/resnais\\_rien\\_vu.htm](http://www.escrevercinema.com/resnais_rien_vu.htm). C2 - Fonte:

Percebemos, a partir das imagens C1 e C2, que Resnais aborda momentos distintos de encenação através da escolha de atores diferentes que desenvolvem os mesmos papéis principais em *Eurídice*. Essa explosão de espaço ocorre em dois ambientes divididos dentro do filme mais o do vídeo. Essa coexistência possibilita uma encenação que se ocupa de uma expansão de espaço pouco vista no cinema, mas que já era trabalhada por alguns encenadores no teatro em 1920. No entanto, Resnais vai além ao selecionar três personas para o mesmo personagem. Na próxima imagem (figura 29), as ilustrações C3 e C4 representam a explosão do espaço, a qual ocorre através de representações simultâneas realizadas em lugares diferentes. Aqui é mostrado os dois atores dentro do filme, na imagem anterior era um dentro do filme e outro dentro do vídeo, nos três momentos temos o mesmo personagem encenado por diferentes atores. Essa intertextualidade, que de acordo com Kristeva pode ocorrer também de forma fragmentada ou difusa, está muito presente no filme e aqui se desenvolve entre três mídias: cinema, vídeo e teatro.

#### FIGURA 30 – DOIS ATORES DIVIDEM A REPRESENTAÇÃO DO MESMO PERSONAGEM EM ESPAÇOS DISTINTOS

Figura C3

Figura C4



FONTE: <https://mubi.com/notebook/posts/virtual-refractions-20-notes-on-alain-resnais-ous-navez-encore-rien-vu>

Essa representação concomitante difere do cinema clássico em que se desenvolvem, na montagem paralela, ações simultâneas, Xavier define com precisão esse processo de montagem.

[...] A montagem estabelece uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contiguidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final, será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços. (XAVIER, 2005, p.29)

Em *Vocês ainda não viram nada* os espaços não se encontram, eles coexistem, não se está falando do “enquanto isso...” e sim de “ao mesmo tempo que isso”. De acordo com Pierre Samson<sup>29</sup>, Resnais tenta provocar o espectador, através da fluidez fascinante do ritmo combinado com a violência das intenções. “Com isso compreende-se melhor o fato de que, em seus filmes, os gestos são exagerados, as entonações insólitas, a cronologia despedaçada. (PINGAUD e SANSON, 1969, p. 170). Resnais afirma que seu objetivo é de se dirigir ao espectador em estado crítico e que para conseguir isso, tem que fazer um cinema natural (SANSON, p.170).

Um dos elementos utilizados para alcançar esse processo é a criação de um espaço em continua expansão, tal qual um labirinto. “O labirinto: constantemente encontramos essa estrutura do espaço nos filmes de Resnais. O labirinto é ao mesmo tempo um mundo infinito e um espaço entre quatro paredes” (SANSONS, 1969, p. 175). O centro, de acordo com Sansons, não está em lugar nenhum, e não existe lugares, e sim apenas lugares de passagem, que pertencem ao tempo e ao imaginário do cineasta.

Se ele escolhe nos mergulhar num labirinto de passagem é porque a duração, propriamente dita, é apenas uma metáfora: o essencial está no nosso esforço de remontar no tempo [...], de conceber o mundo não mais como fatal, mas sim como transformável ao nos inscrevermos na história. Dessa forma, é-lhe impossível contar histórias unívocas, deixar-se flutuar ao longo da narração. (PINGAUD e SAMSONS, 1969, p. 176)

---

<sup>29</sup> Pierre Samson, juntamente com Bernard Pingaud, é autor do livro *Alain Resnais ou a criação no cinema* (1969), o qual possui artigos nos quais os autores assinam individualmente, outros que são desenvolvidos em conjunto. Esse livro é o resultado de várias entrevistas com profissionais (roteiristas; atores; diretor de fotografia entre outros) que trabalharam durante anos com Resnais, principalmente nos filmes: *Hiroshima meu amor* (1959); *O ano passado em Marienbad* (1961); *Muriel* (1963) e *A guerra acabou* (1966) (nota do autor).

Esses labirintos podem ser percebidos em *Vocês ainda não viram nada*, onde ocorre também uma representação coletiva, a voz de um mesmo personagem é dada há vários atores, Resnais não proporciona somente uma explosão do espaço imagético, mas também narrativo, espaço esse que se ocupa somente de cenas internas. Em momento algum o filme se desenvolve em ambientes exteriores. Essa encenação se torna fragmentada, termo que na contemporaneidade é chamado de *teatro das possibilidades*, o qual trabalha o espaço-tempo através de sua narrativa, que possui como um dos seus representantes Armand Gatti, francês com grande destaque na dramaturgia teatral da atualidade, sugere: “[...] Uma dramaturgia em que o espaço-tempo gera simultaneamente várias dimensões e épocas para dar conta do homem que se cria de maneira perpétua” (RINGAERT, 1998, p.127). Gatti foi um dos primeiros a fragmentar a percepção tradicional do tempo e do espaço no teatro. Ryngaert comenta uma experiência<sup>30</sup> de Gatti, o qual convida um grupo de garis da cidade de Paris para assistir a uma de suas peças de teatro, intitulada *La vie imaginaire de Véboueur Auguste G.* [A vida imaginária do gari Auguste G.] (Seuil, 1962). Ao final do espetáculo Gatti indaga aos garis sobre a temporalidade da peça.

Como eu lhes perguntasse se as diferentes formas de temporalidade não os tinham incomodado (a mistura dos tempos era, na verdade, o que mais se criticara), eles conversaram e me deram esta resposta, que acho excelente [...]: não sabemos se entendemos direito, mas é isso: alguns de nós têm televisão, no noticiário nos mostram coisas que aconteceram ontem, outras que aconteceram hoje, em Paris, Moscou, Londres, e tudo isso em sequência; é isso sua temporalidade? - É isso. (RYNGAERT, 1998, p. 127)

Essa fragmentação da narrativa, presente no teatro francês contemporâneo, também é percebida no filme *Vocês ainda não viram nada*, com recursos de encenação que podem ser aplicados tanto no teatro como no cinema.

Resnais, de acordo com Ringaud, define a si mesmo como um encenador, desenvolve de forma extremamente meticulosa cada passo da concepção de seus filmes e na elaboração da sua decupagem<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Esse texto Ryngaert (1998) extraiu de uma entrevista concedida por Armand Gatti publicada no periódico *La Nefcm* 1967.

<sup>31</sup> No sentido técnico, decupar quer dizer dispor o cenário em duas colunas, fazendo com que as imagens correspondam ao texto. (Pingaud e Samson, 1969, p.59)

Tudo é retomado do começo ao fim, frase por frase, vírgula por vírgula, geralmente numa cidade do interior ou num retiro tranquilo. É o momento do tormento, no qual Resnais não deixa passar nada. O momento também – sob todos os aspectos decisivos – onde se esboça a passagem do texto para o espetáculo. (PINGAUD e SAMSON, 1969, p. 59)

Resnais não segue a teoria de autor de acordo com os princípios desenvolvidos dentro do movimento da *Nouvelle Vague*. Segundo Pingaud e Samson, o cineasta não altera uma vírgula sem o consentimento do roteirista. Sua autoria é trabalhada na montagem onde sua obra finalmente se estabelece e os elementos característicos de seus filmes poderão ser claramente identificados.

#### 4 O CONTRAPONTO – CINEMA CLÁSSICO

O cinema clássico<sup>32</sup> possui, de acordo com Aumont e Marie, certos traços característicos: é narrativo; produz uma forte impressão da realidade; se apoia em uma reprodução analógica; opera um trabalho de supressão da narração e da representação da realidade em prol da diegese (“transparência”).

O estilo clássico foi desenvolvido em Hollywood na chamada era de ouro do cinema da produção em estúdio. Nesse período foram estabelecidas regras de edição, iluminação e narrativa, com códigos de representação do Realismo, narrativas lineares, edição “invisível” (Bergan, 2010).

A maioria desses elementos é oposta aos presentes nos três movimentos cinematográficos europeus, aqui citados: Dogma (1995); Neorealismo (1940) e Nouvelle Vague (1960). O cinema clássico (1930) adota a continuidade temporal e espacial, somente o *flashback* é permitido e relacionada ao desenvolvimento do personagem. A sequencia dos enquadramentos também é seguida a partir de um padrão que Bergan descreve da seguinte maneira:

A típica sequencia clássica começa com uma cena ampla, ou plano de contextualização. Depois, vem um plano médio e, em seguida, se há duas pessoas no quadro, utilizam-se o plano e o contraplano, com close-ups de ambas. Personagens importantes ocupam o centro do enquadramento, sempre no foco, enquanto os coadjuvantes são posicionados para dar equilíbrio visual à cena. A narrativa desenvolve-se em dois níveis: o relacionamento entre os personagens, provavelmente romântico, e a ação do contexto em que se encontram. Os protagonistas progredem através da motivação psicológica para superar obstáculos e alcançar o obrigatório final feliz. (BERGAN, 2010, p. 104-105)

Atribui-se, segundo Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété, a D. W. Griffith o mérito da criação da forma de narrativa cinematográfica que servirá de modelo a todo o classicismo hollywoodiano e europeu a partir do ano de 1915. Diferentemente do primeiro cinema, a narrativa fílmica “clássica” desenvolve continuidade narrativa. A tabela abaixo mostra as principais diferenças entre esses dois períodos.

---

<sup>32</sup> Cinema clássico: trata-se, a um só tempo, de um período da história do cinema de uma norma estética e de uma ideologia. [...] O início é mais difícil de ser fixado, mas ele remonta ao menos à década de 1920, durante a qual a indústria hollywoodiana já constituiu sua estrutura oligopolística e cujo estilo já está fixado. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 55)

### Quadro comparativo da narrativa cinematográfica

Primeiro cinema - (1895-1914)	Cinema Clássico - (A partir de 1915)
<p><b>Não homogeneidade: desde interpretação dos atores que por hora seguia um estilo “documentário” em outro momento mais teatral. Cenários naturais misturados a telas pintadas.</b></p>	<p>Homogeneização do significativo visual, como cenário e iluminação.</p> <p>Do significado narrativo, por exemplo, desempenho dos atores.</p> <p>E significativo audiovisual - sincronismo da imagem e sons.</p>
<p><b>O não-rematamento: as cópias eram vendidas e não alugadas; o que permitia que suas sequências fossem mudadas, como cortar pedaços de filmes etc. Devido a isso alguns filmes desse período possuíam inúmeras versões.</b></p>	<p><sup>33</sup>Finalização permanente dos filmes: A exibição de filmes é dominada pelos enormes e luxuosos palácios do cinema, muitos deles propriedade das empresas produtoras de filmes. (Mascarelo, 2006, p.26)</p>
<p><b>A não linearidade: encavalamentos temporais de uma</b></p>	<p>Linearização, pelo modo como se vincula um plano ao plano</p>

<sup>33</sup> A citação desse quadro é a única que não pertence à fonte citada (Vanoye e Golliot-Lété), ela foi retirada de MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História Mundial do Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

cena a outra, de um plano a outro.	seguinte: vínculo no movimento – no gesto de um ator, vínculo no olhar – um personagem olha, o espectador visualiza o que ele (personagem) enxerga.
------------------------------------	---

Fonte: VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio sobre a Análise Fílmica, Campinas, Papyrus, 1994, p.24-25.

Outra característica do cinema hollywoodiano, segundo Vanoye, Golliot-Lété, seria a narração fílmica clássica, a qual carrega a marca das grandes formas romanescas do século XIX.

Assim, o cinema, a princípio situado sob a influência predominante da cena teatral (espetáculos populares, depois teatro clássico: ver *O assassinato do duque de Guise*, em, 1908), de sua decupagem em quadros e do ponto de vista que oferece sobre a história contada (cenas filmadas frontalmente dominam a produção até os anos 20), vê suas formas narrativas conquistadas pelo romance. [...] a câmera não mais se contenta em registrar a cena de fora, do lugar do espectador da plateia, pode ocupar o lugar de um ou outro protagonista e fazer com que se alternem os pontos de vista dos personagens e o do “Grande Imaginador”<sup>34</sup>. (VANOYE, GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p.26-27)

O cinema clássico também realizou filmes mais complexos. Segundo Vanoye e Golliot-Lété, inclusive menos confortáveis para o espectador, tendo como exemplo *Cidadão Kane* (1940) com seus *flashbacks*, ou ainda filmes com pontos de vistas múltiplos *A condessa descalça* (1954), ou então com um narrador (narração) ambíguo (a) insólito (a) *Laura* (1944) e *Crepúsculo dos deuses* (1950) seriam alguns exemplos. “Nesses casos, a estrutura em cenas e sequências, o respeito pelas regras de montagem [...], a escrupulosa clareza das informações espaços-temporais compensam a complexidade da narração” (Vanoye e Golliot-Lété, p.28).

<sup>34</sup> Qualquer que seja o filme existe sempre uma entidade mediadora sem a qual não seria possível mostrá-lo ou contá-lo. Na verdade, a narratologia pode mesmo invocar o contribuinte precursor de Albert Laffay que, de forma considerada “intuitiva” por Gaudreault e Jost, caracterizou a narrativa da seguinte forma: a narração é ordenada de acordo com um determinismo rigoroso; toda a narração cinematográfica tem estrutura lógica, que constitui uma forma de discurso; a narração é estruturada por um “mostrador de imagens”, um “grande imaginador”; e o cinema narra e representa. (André Gaudreault e François Jost, **El relato cinematográfico**, Barcelona, Paidós, 1995, p. 64)

David Bordwell (2004) resume a estrutura canônica da narração, em que o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos frente a um problema evidente. Personagens entram em conflito com outros personagens, ou com condições externas e a história finaliza com a vitória ou a derrota, a resolução do problema e o alcance ou não dos objetivos. O personagem é o principal agente causal e maior objeto de identificação do público.

O que move o personagem na cena, segundo Bordwell (2004), é o alcançar dos seus objetivos: lutam, fazem escolhas. No desenrolar da ação de cada cena clássica ocorre o desenvolvimento ou finalização da cena anterior. Sempre objetivando o final feliz. Bordwell (2004) em sua pesquisa sobre filmes realizados entre os anos de 1917 a 1960 seleciona aleatoriamente cem filmes hollywoodianos e afirma que mais de sessenta filmes finalizam com uma exibição do casal romântico – o clichê do final feliz, muitas vezes terminado com o beijo do casal apaixonado.

O cinema clássico se atém nas premissas do teatro desenvolvido no palco italiano, o qual pretende ocultar o seu aparato para resultar em uma ilusão que proporcione a identificação do espectador com o personagem. Bazin descreve a cena do cinema clássico existindo independente da narração, como se estivesse sobre um palco, e Bordwell o reitera ao afirmar que o cinema clássico trabalha através de um *ocultamento de produção*, em que a história não parece ter sido construída, mas já preexistia à sua encenação.

A narração do observador invisível é consideravelmente ocultada. [...] a narração clássica prontamente nos fornece indicações para a construção da temporalidade, da espacialidade e da lógica (causalidade, paralelismos) da história, sempre de modo a fazer com que os eventos “a frente da câmera” sejam nossa principal fonte de informações. Por exemplo, é evidente que as narrativas hollywoodianas são fortemente redundantes. (BORDWELL, 2004 p.289)

As informações, por exemplo, são reiteradas pelas falas dos personagens, suas ações, ou seja, redundância que ocorre através do comentário narrativo e da ação e ainda, em alguns casos, através da música não-diegética. Bordwell cita como exemplo desse pleonasma o filme *Nascida para o mal* (1942 de John Huston) no momento em que é dito “Lá vem à noiva”.

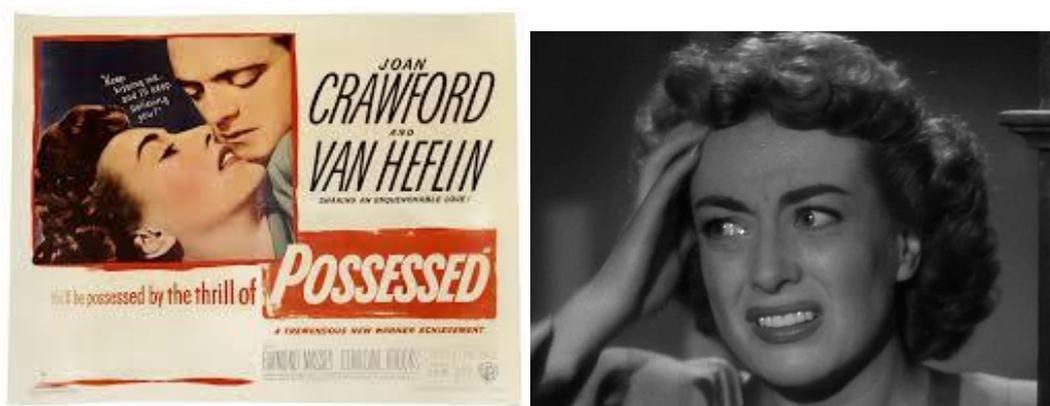
O cinema clássico pontua bem a distinção entre realidade diegética objetiva, os estados mentais dos personagens e os comentários inseridos.

Quando o cinema clássico limita o conhecimento a um personagem, como durante a maior parte de *À beira do abismo*<sup>1</sup> ou *Até a vista, querida* (*Murder My Sweet*, Edward Dmytryk, 1943), mantém-se uma nítida fronteira entre a afiguração subjetiva e a objetiva. (BORDWELL, 2004 p.290)

Mas essa clara distinção pode ser trabalhada de outra maneira, de acordo com Bordwell, no filme *Fogueira da paixão* (*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1970). O assassinato que parece ser objetivo revela-se subjetivo, mas mesmo assim o artifício é revelado e os limites entre o objetivo e o subjetivo estabelecidos novamente.

#### FIGURA 31 – IMAGENS DO FILME *POSSESSED*

D1. Cartaz do filme *Possessed*      D2. Louise representada por Joan Crawford.



Fonte: <https://shadowsandsatin.wordpress.com/2014/11/19/day-19-of-noirvember-joan-crawford-in-possessed-1947/>

Fonte: <https://arneadolfson.wordpress.com/2012/10/01/possessed-1947/>

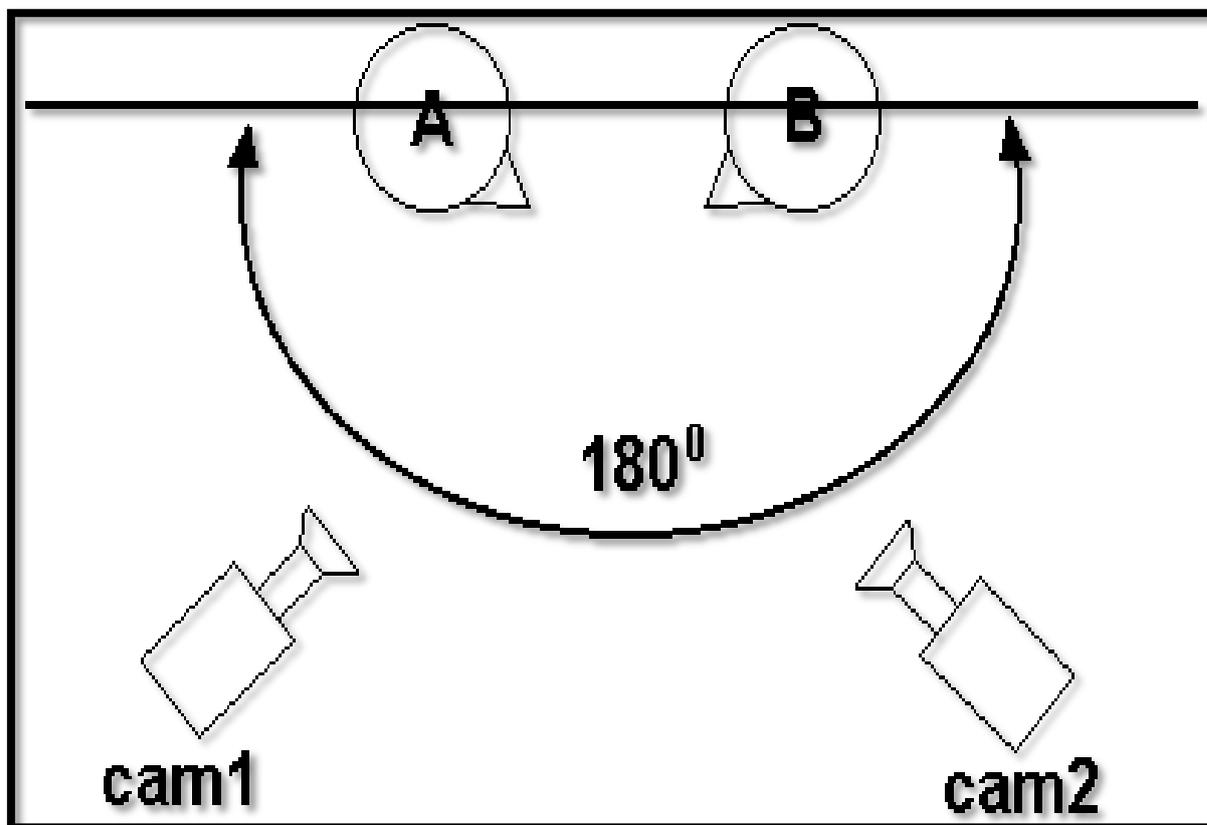
Um contraponto, por exemplo, a esse modelo narrativo seria o movimento cinematográfico *Nouvelle Vague*. Um dos seus representantes, Alain Resnais, trabalha o tempo e espaço geralmente de maneira que seus limites não se mostram claros, também abusa dos *flashbacks*. Bordwell relata que o *flashback* no cinema clássico geralmente é subjetivo, a memória do personagem é um pretexto para uma disposição não cronológica da trama. “As convenções estilísticas da narração hollywoodiana, da composição do plano à mixagem do

som, são intuitivamente reconhecidas pela maior parte dos espectadores” (BORDWELL, 2004, p.293).

A montagem clássica, de acordo com Bordwell (2004), que reorienta o espectador por meio repetido da câmera e a iluminação de três pontos que enfatiza a beleza e *glamour*, são normas claras para proporcionar a estabilidade e a unidade da narração hollywoodiana. “O espectador raramente terá dificuldades para compreender os elementos de estilo porque estará orientado no tempo e no espaço [...]” (BORDWELL, 2004, p. 294). De acordo com o autor, o sistema de 180 graus no cinema é uma continuidade de representação espacial em operação desde o teatro grego.

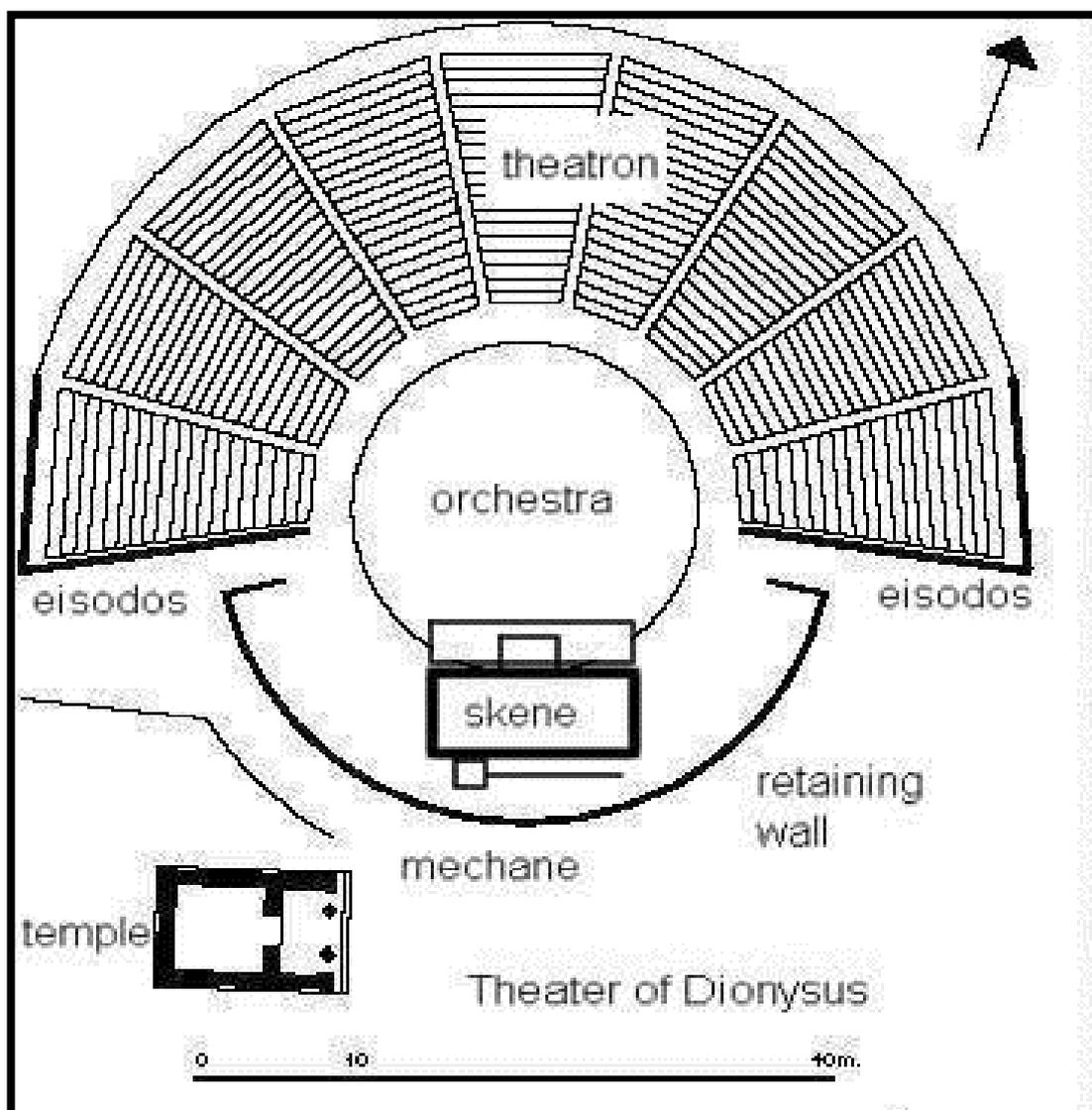
FIGURA 32 – COMPARAÇÃO ENTRE O EIXO DE 180 GRAUS E O PALCO ARENA GREGO

D3. Esquema de eixo de 180 graus



Fontes: <http://www.tudosobretv.com.br/planos/>

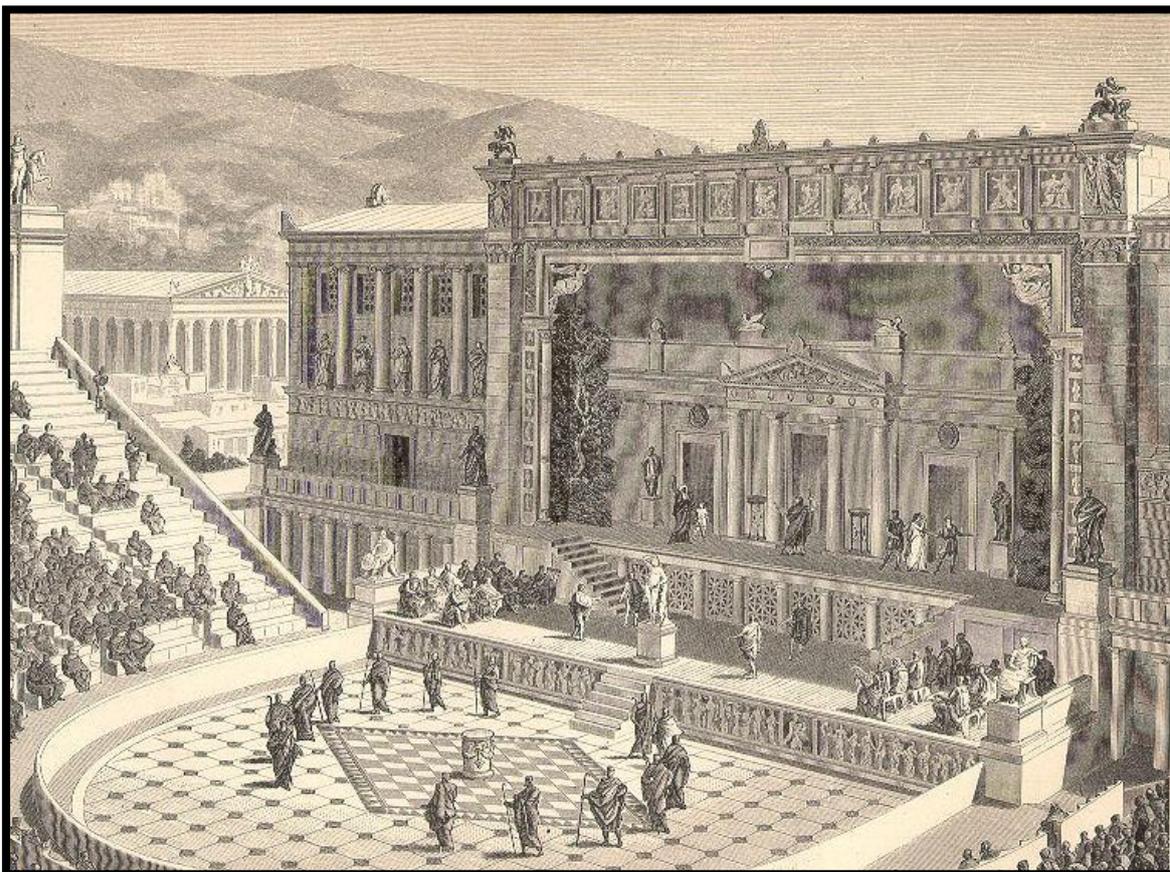
## D4. Planta baixa de um palco arena grego



Fontes: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=71580323>

O posicionamento dos atores nos dois espaços é similar, enquanto para uma captação de imagem no cinema clássico os atores se colocam nas posições A e B, no palco arena grego o ator se mantém a frente do palco, conforme mostra a próxima ilustração, figura 33.

FIGURA 33 - O TEATRO DE DIONÍSIO EM RECONSTITUIÇÃO DO SÉCULO XIX.



Fonte:[http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_na\\_Gr%C3%A9cia\\_Antiga](http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_na_Gr%C3%A9cia_Antiga)

Essa ilustração que reconstitui o teatro na Grécia-antiga (cerca de V a. C.), possui características de espetacularidade, além de ser composta por maquinários desenvolvidos na época para aplicação de seus efeitos característicos, como por exemplo o surgimento do *deus ex machina*<sup>35</sup> através da suspensão dos atores. Ao se fazer uma análise do palco grego e um comparativo com o espaço cênico do século XVII, pode-se perceber que o maquinário esteve desde a antiguidade muito presente nas encenações teatrais, principalmente nas

<sup>35</sup> O *deus ex machina* (literalmente o deus que desce numa máquina) é uma noção dramatúrgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada. Em certas encenações de tragédias gregas (especialmente Eurípedes), recorria-se a uma máquina suspensa por uma grua, a qual trazia para o palco um deus capaz de resolver, “num passe de mágica”, todos os problemas não resolvidos. Por extensão e figurativamente, o *deus ex machina* representa a intervenção inesperada e providencial de uma personagem ou de uma força qualquer capaz de desenredar uma situação inextricável. Segundo Aristóteles (*Poética*), o *deus ex machina* só deve intervir “para acontecimentos que se passaram antes, acontecimentos que o homem não pode saber, ou por acontecimentos que se passaram depois e têm necessidade de ser preditos e enunciados”. (PAVIS, 2001, p.92)

quais se pretendiam ser grandes espetáculos Xavier comenta como era o palco anterior à data do surgimento do cinema e paralelo a este.

Foi na verdade, invejável a maquinaria posta à disposição do encenador no século passado, havendo inclusive esquemas de mudança de cenário capazes de produzir efeitos que caminhavam na mesma direção que a mudança de posição de câmera no cinema, com alterações de pano de fundo, sobreposições e outros recursos cênicos que faziam do teatro uma experiência visual excitante, variada, mobilizadora. (XAVIER, 1996, p.252)

A linguagem teatral, como vimos até aqui, foi absorvida sob vários aspectos, seja narrativo, espacial e até técnico, pela linguagem cinematográfica. A questão do conceito de espetáculo originado no teatro também foi absorvida pelo cinema, principalmente pelo cinema clássico. Esse conceito será analisado no próximo subcapítulo.

#### 4.1 O PALCO COMO ESPETÁCULO EM *ANNA KARENINA*

Ao conceber uma obra, um pintor ou escultor necessita de alguns materiais específicos para concretizar sua ideia, os quais geralmente possuem um valor razoável. Segundo Claude; Bachy e Taufour (1982), a encenação de uma peça de teatro já requer gastos maiores, mas estes não podem ser comparados ao alto valor que consiste a produção de um filme.

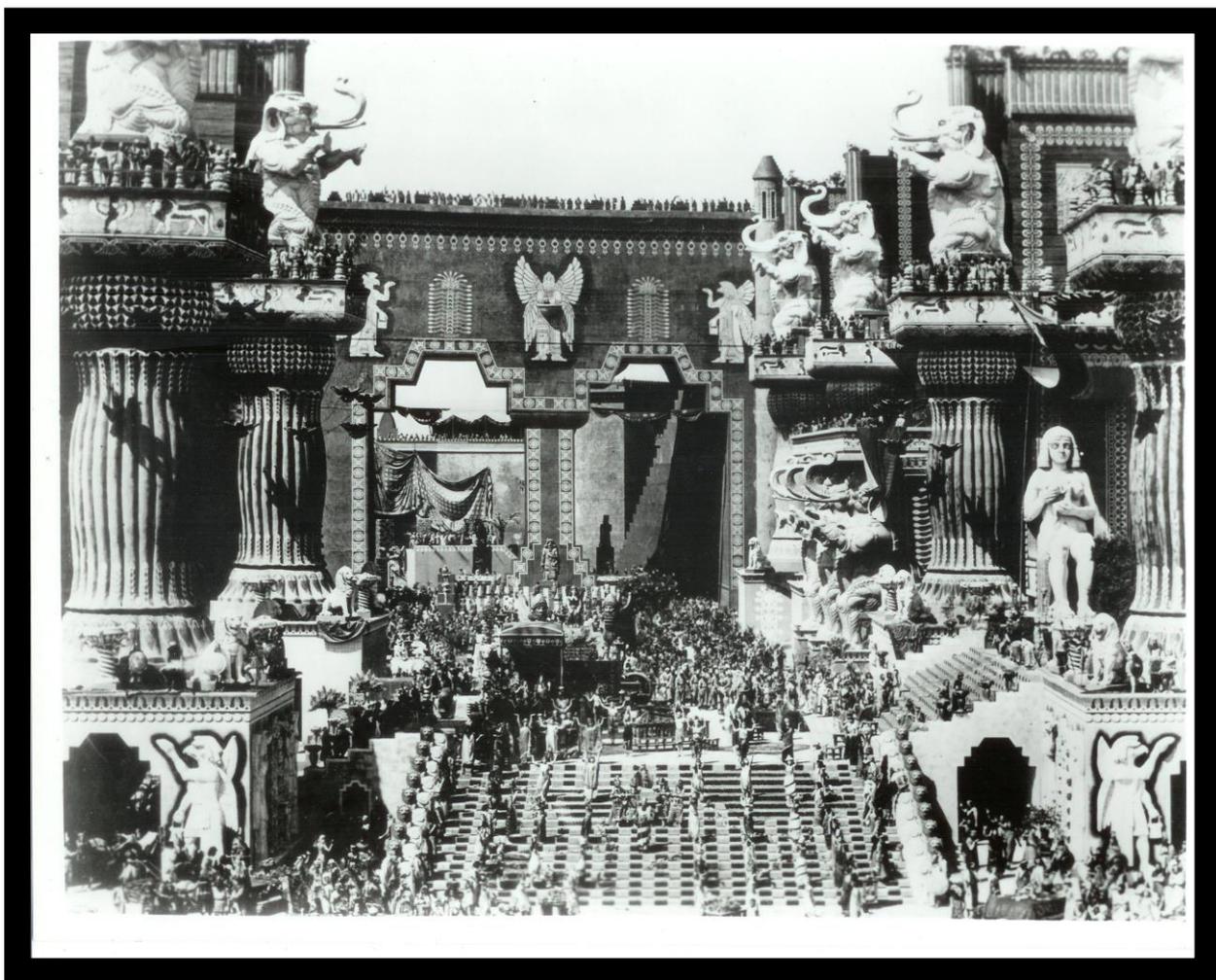
O cinema, como espetáculo industrializado de massa, acontece após um período de aculturação, de transição. Segundo COSTA (2005) isso ocorre no momento em que a compreensão uniforme das imagens se torna uma prioridade. Essa transição acontece nos Estados Unidos de 1906 a 1915, quando os filmes passam a ser exibidos isolados das outras formas de espetáculos, em armazéns transformados em cinemas. O que era em seu início apenas um mero coadjuvante, começa a contribuir substancialmente para a economia e a assumir novo formato: o primeiro deles seria a de se tornarem cada vez mais narrativos. Xavier aponta um dos precursores do cinema de espetáculo:

No início deste século quando se trata de pensar a produção de um cinema que se candidata a um papel nuclear na sociedade que mergulha em novo ciclo de transformações técnicas, Griffith expõe sua teoria e

define a função do espetáculo logo no início de sua carreira num filme de 1909: *A Drunkard's Reformation*. (XAVIER, 1996, p.254)

Griffith inaugura o cinema clássico e o consolida como espetáculo. Seu filme posterior, *Intolerância* (1916), custou um milhão de dólares, chegando a três horas de duração, números inconcebíveis até então, tanto no que se refere ao valor da produção como também da duração de um filme, sem deixar de citar o grande alcance que obteve ao ser assistido por milhões de pessoas. A seguir uma imagem do filme que retrata a grandiosidade da sua produção, algo inédito para a época, a reprodução da cenografia com detalhes históricos e em escala natural. Com esse filme Griffith inaugura o conceito de super produção, ou ainda o que se chamará mais tarde de produção hollywoodiana.

FIGURA 34 - CENA DO FILME INTOLERÂNCIA (*INTOLERANCE*)1916, DE D. GRIFFITH



Fonte: <https://ciclosdacinematica.files.wordpress.com/2015/01/1-intolerance.jpg>

Os movimentos cinematográficos, Dogma 95; Neorrealismo e *Nouvelle Vague*, procuram seguir um caminho diverso a vertente de super produção, ou ainda de espetáculo, de acordo com o modelo proposto por Griffith. Um dos fatores se deve à questão econômica, mas não é somente isso que está presente em um filme espetacularizado como *Intolerância*, Debord nos apresenta outros elementos que estão inseridos de forma quase invisível nessa prática.

Não é somente pela sua hegemonia econômica que a sociedade portadora do espetáculo domina as regiões subdesenvolvidas. Domina-as enquanto sociedade do espetáculo. Lá onde a base material ainda está ausente, a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social de cada continente. Ela define o programa de uma classe dirigente e preside sua constituição. Do mesmo modo que apresenta os pseudobens a cobiçar, ela oferece aos revolucionários locais os falsos modelos de revolução. O próprio espetáculo do poder burocrático, que detêm alguns dos países industriais, faz precisamente parte do espetáculo total, como sua pseudonegação geral e seu suporte. (DEBORD, 2003, p.57)

O espetáculo, de acordo com Debord não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens (Debord, 2003, p.15). Ele é disseminado pela sociedade dominante, e seu modelo seguido com o intuito principal de gerar o consumo. Isso fica claro ao compararmos o número de espectadores que assistiram aos filmes: *Vocês ainda não viram nada* e *Anna Karenina*, em que o segundo alcança um número de público<sup>36</sup> extremamente maior que o primeiro. O cineasta Alain Resnais possui tempo de carreira muito superior ao de Joe Wright, além de ser objeto de estudo com grande destaque na comunidade cinematográfica, mas todo o processo que envolveu a espetacularização da adaptação da obra literária de Tolstói, cumpre sua primeira função - alcançar um grande número de consumidores.

Debord afirma que o espetáculo mostra-se grandioso e inacessível. Veicula uma mensagem única: o que aparece é bom, o que é bom aparece. Tudo através do monopólio da aparência em que o princípio é a aceitação passiva, ou seja, não

---

<sup>36</sup> Se as críticas não são as melhores, Wright pode ao menos contentar-se com o êxito comercial do filme na Rússia, onde foi visto, numa semana, por mais de 147 mil pessoas. (<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/anna-karenina-de-joe-wright-irrita-espectadores-russos-1581605>)

se pretende reflexivo, visto que o espetáculo não quer chegar à outra coisa senão a si mesmo. “A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado de sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive [...]” (DEBORD, 2003, p.25-26). A função do espetáculo na sociedade é fabricar a alienação. Debord continua com a sua crítica de forma ainda mais incisiva.

Os especialistas do poder do espetáculo, poder absoluto no interior do seu sistema de linguagem mão única, estão absolutamente corrompidos pela sua experiência do desprezo e do êxito do desprezo; porque reencontram o seu desprezo confirmado pelo conhecimento do *homem desprezível* que é realmente o espectador. (Debord, 2003, p.195)

A indústria cinematográfica possui como seu grande gerador o produtor, profissional responsável pela parte financeira do filme, o qual visa principalmente o seu lucro e não em primeira ordem desenvolver filmes que sigam uma vertente estética diversa ou ainda que se ocupe de problemas sociais. Quando isso acontece geralmente é um meio para se chegar ao seu fim, ou seja, o alcance do lucro.

O filme *Anna Karenina*, apesar dos elementos diversos que trabalhou, dentro, é claro, dos limites permitidos no cinema hegemônico, interessa a quem o financiou, ou seja, os produtores, mais os valores obtidos que qualquer inovação ou contribuição com a linguagem cinematográfica que o filme possa ter gerido.

O filme de Joe Wright alcança um sucesso de público que a maioria das adaptações anteriores do escritor russo Leon Tolstói não conseguiu obter. O mesmo já não se pode dizer em relação à crítica mundial cinematográfica. O livro *Anna Karenina* é uma das obras mais adaptadas para o cinema, quase 30 versões em diferentes formatos: curtas e longas metragens, séries e minisséries. Um dos primeiros filmes adaptados da obra russa data de 1914.

FIGURA 35 - CENA DO FILME *ANNA KARENINA*, DIREÇÃO DE VLADIMIR GARDIN, (RÚSSIA, 1914)



Fonte:<http://thishunger.tumblr.com/post/5610809287/defrag-film-still-from-anna-karenina-directed>

*Anna Karenina* de Leon Tolstói (1828-1910), escrito em 1875 e publicado em 1877, se tornou uma das obras literárias mais célebres e também mais lidas da Idade Moderna. A história de uma mulher que abandona a família por um amante mais novo, e quando seria o momento de viver a felicidade ao lado de seu novo amor se torna atormentada em meio a devaneios, culpa e insegurança. Esse conflito interior da personagem gera um nível tal de loucura que culmina em seu suicídio. Tolstói ao escrever esse romance psicológico abordou a hipocrisia da sociedade russa da época. O conflito inicial de Anna Karenina ocorre quando, em seu início, ela não tem coragem de se divorciar de seu marido e ir contra o modelo social familiar estabelecido na Rússia. A protagonista resolve fugir com o amante para a Itália e quando retorna a seu país de origem, o ambiente familiar e aristocrático, não consegue se inserir mais na vida social, momento onde seus

medos, ciúmes e instabilidade emocional culminam com o seu autossacrifício. Anna é de certa forma punida por sua passionalidade. E a sociedade aristocrática pôde continuar com suas falsas aparências, além, é claro, da perpetuação do seu modelo patriarcal.

A adaptação do filme realizado por Wright consegue retratar essa angústia de Anna Karenina, através de um espaço diegético peculiar, onde trabalha os conflitos de consciência de uma personagem vista através de molduras. Em alguns momentos nos parece uma pintura, mas o que predomina é a relação palco e plateia, em que o conceito de espetáculo a partir de suas origens<sup>37</sup> se encontra presente. A imagem a seguir retrata essa ambiguidade, pintura e palco, na forma como está disponibilizado o espaço.

FIGURA 36 - A PERSONAGEM ANNA KARENINA NO QUARTO DO FILHO VENDO-O DORMIR



Fonte:<https://cinematographecinemafilmes.wordpress.com/2013/03/>

<sup>37</sup> A configuração da ordem espacial do espetáculo se configura na Itália por volta de 1530, com o que ficou mais tarde definido como palco italiano: plateia de um lado, ação teatral do outro, ambos se encarando em posição frontal, separados por uma fronteira nítida onde “fosso” e cortina materializam a diferença de estatuto dos espaços, o da representação e o da realidade. Tal fronteira emoldura o espetáculo, funciona como uma janela que se abre para o mundo imaginário da cena que se desenrola suspensa numa plataforma, á disposição do olhar do espectador que, embora cheio de empatia, permanece ciente do “hiato” que os separa. (XAVIER, 1996, p.249-250)

O espaço aqui selecionado pretende obviamente estabelecer uma intertextualidade com a linguagem teatral, além da moldura, exposta na imagem anterior. O espaço diégetico, em forma de palco, auxilia nesse intertexto.

Xavier comenta que no cinema um evento natural ou acontecimento social em espaços abertos, apesar da postura de câmera ser a mesma, pela própria natureza dos elementos focalizados, rompe com o chamado teatro filmado, pois produz a expansão do espaço para além dos limites do quadro graças ao seu movimento.

Nunca ninguém associou um plano fixo e contínuo numa rua, ou mesmo a famosa chegada do trem da primeira projeção cinematográfica, a algo como o "teatro filmado". Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo, pode-se dizer que algo de diferente existe em relação ao espaço teatral [...]: a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada. (XAVIER, 2005, p.21)

Na imagem a seguir, em que Anna Karenina é empurrada no trenó por seu marido, a cena que seria comumente realizada ao ar livre, possui como espaço imagético o interior, ao fundo balcões de teatro, sugerindo que os dois personagens se encontram no centro da encenação ou ainda do palco e o público ao fundo assiste o seu desenrolar.

Na imagem anterior, as bordas do quadro são enfatizadas como se fossem molduras, os movimentos de câmera variados, linguagem própria do cinema que intertextualiza com a linguagem teatral. Essa intertextualidade não vem em forma de estranhamento, mas sim de diálogo, conforme os conceitos de Kristeva, que pode ocorrer de diversas formas, entre elas a paródia, pastiche ou como acontece aqui: uma citação explícita.

FIGURA 37 – ANNA KARENINA É EMPURRADA NO TRENÓ POR SEU MARIDO



Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2197719/Sam-Taylor-Wood-husband-Aaron-Taylor-Johnson- appearance-overhaul-Joe-Wrights-Anna-Karenina.html>

Aumont (2008) nos narra que desde muito cedo o cinema se apropria das filmagens ao ar livre como forma de se afastar da linguagem teatral. “Não foi por acaso que os dois primeiros gêneros inventados em Hollywood foram o *western*, o gênero dos grandes espaços abertos e o burlesco, o gênero da perseguição [...]” (AUMONT, 2008, p.55). Sendo assim as cenas internas em *Anna Karenina* são uma óbvia citação de Wright à linguagem teatral, mas diferente do filme de Trier, o grau entre opacidade e transparência são distintos, já que *Dogville* opta por outros elementos pertencentes à opacidade além do espaço imagético selecionado, como montagem não linear entre outros fatores já citados aqui. Já o filme *Anna Karenina* traz um dispositivo cênico diferenciado, mas ainda mantém rastros do cinema clássico, ao optar por elementos desse movimento como, por exemplo, a montagem linear (invisível).

A imagem a seguir retrata outra cena que comumente seria realizada em um espaço externo. Wright opta por um espaço que lembra o teatro Elizabetano no local de um Hipódromo.

FIGURA 38 - CENA DA CORRIDA DOS CAVALOS REALIZADA DENTRO DE UM TEATRO CONSTRUÍDO EM SHEPPERTON STUDIO, EM LONDRES<sup>38</sup>

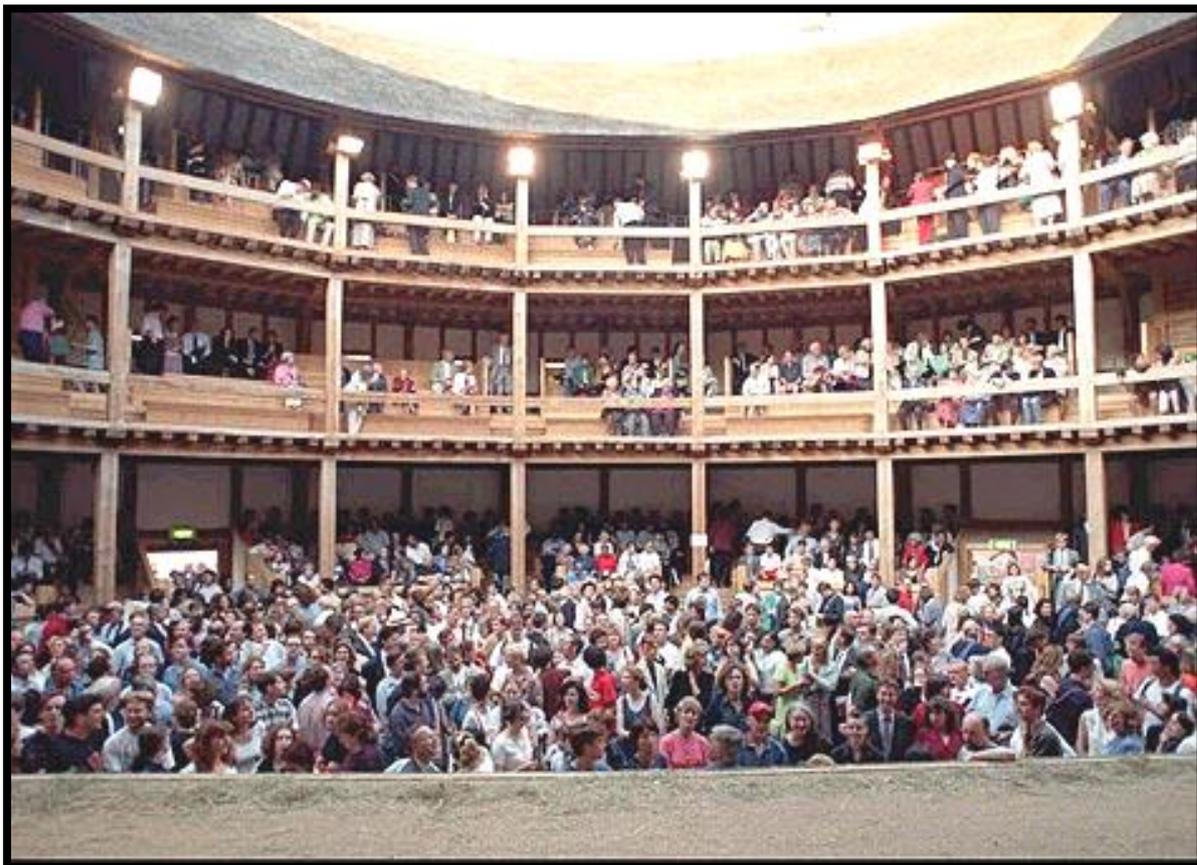


Fonte:<http://filmacademyman.wordpress.com/2013/10/15/anna-karenina-the-cinematic-in-the-horse-race-scene/>

A seguir, o *Shakespeare's Globe* construído em Londres no ano de 1599, onde o dramaturgo inglês apresentou suas peças, no período que ficou conhecido mais tarde como elisabetano. O espaço sofreu diversas reformas ao longo dos anos e continua ativo até os dias de hoje. Analisando as duas imagens, é possível perceber a similaridade na arquitetura como também na disposição público e plateia. Já em relação ao palco, existe uma diferença, em que o disposto no filme *Anna Karenina* é composto de luzes na ribalta, característica presente no palco italiano, mas não usual ao teatro elisabetano. Na cena da corrida dos cavalos o palco lembra o italiano, enquanto o espaço da plateia traz o período contemporâneo de Shakespeare.

<sup>38</sup> Fonte: <http://cinemacomrapadura.com.br/noticias/247885/cineasta-joe-wright-revela-que-filmou-anna-karenina-em-um-teatro/>. Acesso em 22/01/2015.

FIGURA 39 - *SHAKESPEARE'S GLOBE* EM LONDRES RÉPLICA DO TEATRO O *GLOBE PLAYHOUSE*



Fonte: [http://blogdoturismo.folha.blog.uol.com.br/arch2011-07-31\\_2011-08-06.html](http://blogdoturismo.folha.blog.uol.com.br/arch2011-07-31_2011-08-06.html)

Aqui Wright homenageia o teatro elizabetano, que foi um importante período na história do teatro da Inglaterra.

O teatro elizabetano que compreende o período governado pela rainha Elizabeth I (1558- 1603), possui como figura central William Shakespeare, o qual ao iniciar suas atividades em Londres encontra um teatro que já possui atores profissionais. Nesse período, de acordo com Berthold, os nobres patronos conferiam às companhias de atores que patrocinavam não somente a licença para atuar, mas muitas vezes seu próprio nome principesco. “Davam-lhes proteção legal, grandemente necessária aos atores naquela época, dada a hostilidade do clero puritano. Na corte, entretanto, sempre foram bem vindos” (BERTHOLD, 2001, p. 313).

Berthold afirma que as peças a serem representadas deviam primeiramente ser submetidas ao Mestre-de-cerimônias, um funcionário que

supervisionava as festividades reais, o qual adquiriu então um total controle que governaria o destino dos teatros e seus dramaturgos por quatro séculos.

Em 1587 Philip Henslowe, pintor e agiota, construiu seu primeiro teatro, *The Rose* (a Rosa). Segundo Berthold, esse teatro possuía uma estrutura cilíndrica com três galerias de espectadores, sendo a mais alta protegida por um telhado inclinado para dentro. O amplo pódio de atuação projeta-se na arena interna descoberta. Em cima há uma galeria coberta por um toldo suportado por pilares. A reconstrução do *Globe* feita por George Topham Forrest é similar na forma. “Esse modelo básico, excetuando-se algumas variações, foi provavelmente o mesmo para todos os teatros redondos ou poligonais ao ar livre da era elizabetana. (Depois de 1620 somente salas de teatro fechadas foram construídas.)” (BERTHOLD, 2001, p. 318-319).

Apesar de citar o teatro elizabetano na cena da corrida dos cavalos, o palco elegido por Joe Wright, para a encenação do filme, é o palco italiano, com suas luzes da ribalta, rotundas e profundidade que são articuladas através de desvelamentos.

O Renascimento trouxe diversas inovações na arte uma delas foi à perspectiva, que se fez presente não apenas na Pintura, mas também na arquitetura e conseqüentemente nos palcos italianos, os quais eram revestidos ao fundo por uma grande tela pintada em perspectiva, nesse período pintores de renome realizarem atividades em cenários teatrais.

Gradativamente o palco foi ganhando diversos elementos que trouxeram um espaço cênico com grande profundidade. Berthold nos relata uma importante inovação ocorrida no palco italiano.

Os bastidores em nível e deslizantes constituíram a grande novidade do teatro barroco. A nova forma de decoração de palco veio da Itália, e a partir de 1640 aproximadamente espalhou-se por toda a Europa. Sua invenção é creditada a Battista Aleotti, arquiteto da corte de Ferrara, que desenvolveu um sistema de mudança de cenário que diferia dos bastidores em ângulo e dos prismas giratórios de madeira usados então, oferecendo possibilidades mais ricas do que os habituais três cenários padrão do palco da Renascença. Este novo cenário consistia em uma série lateral de molduras de ripas revestidas de tela pintada que deslizavam sobre trilhos. [...] Aleotti foi o primeiro a aumentar a área de atuação em profundidade até a parede de fundo do palco, característica do melhor período do teatro barroco e decisiva ruptura formal com a área de ação transversal do prosscênio da Renascença (Berthold, 2008, p. 335).

A seguir a imagem do Teatro Mariinsky construído em São Petersburgo na Rússia inaugurado em 1862, se tornou palco das maiores apresentações de balé, ópera e teatro da Rússia, continua ativo na atualidade.

FIGURA 40: PALCO DO TEATRO MARIINSKY, SÃO PETERSBURGO. RÚSSIA.



FONTE:<http://www.saint-petersburg.com/buildings/mariinsky-theatre/>

O palco italiano proporciona uma encenação com profundidade, os cenários podem ser suspensos ou ainda retirados pelas laterais para revelar outra cena, essa técnica é utilizada no filme *Anna Karenina*, o desvelamento de vários cenários gera um ritmo contínuo da filmagem, sem necessidade de interrupções, a cena flui na frente do espectador.

A escolha da presença do teatro por Wright, em seu filme, assinala uma encenação que procura se distanciar dos padrões comumente seguidos por Hollywood, mas para realizar sua proposta estética o cineasta se utiliza da máquina da indústria a qual pertence. O local das filmagens de *Anna Karenina* foi construído em Londres, especialmente para o filme, no estúdio *Shepperton*. A

produção total custou cerca de 46,5 milhões de dólares<sup>39</sup>, com cenários e figurinos luxuosos e seguiu a linha de superprodução cinematográfica, ou seja, o cinema de espetáculo, além de optar pelo gênero melodramático, característica muitas vezes presente, segundo Xavier, no cinema de transparência.

Os movimentos citados na presente pesquisa: Dogma 95; Neorrealismo e *Nouvelle Vague*, não se pretendem somente a uma estética diferenciada do cinema hegemônico, mas também não se deixam subjugar sob o poderio econômico da indústria cinematográfica.

Um dos mecanismos mais comuns do cinema industrial americano para a manutenção de sua hegemonia no cinema mundial é a sustentação de patamares tecnológicos e de produção, cujos altos custos e complexidade inibem a competição de indústrias cinematográficas de outras nacionalidades. (HIRATA FILHO, 2008, p.134)

Para se opor a esse mercado e a estética que o reveste, os cinemas novos, de acordo com Hirata Filho, tiveram como um dos eixos a incorporação de novas tecnologias de captação de som e imagem, com o objetivo de encontrar recursos técnicos que possibilitassem desenvolver projetos estéticos que pudessem se opor estética e economicamente a essa indústria cinematográfica dominante.

A cultura tida integralmente como mercadoria deve tomar-se também a mercadoria vedete da sociedade espetacular. [...] o complexo processo de produção distribuição e consumo dos conhecimentos, açambarca anualmente 29% do produto nacional nos Estados Unidos; e prevê que a cultura deve desempenhar na segunda metade deste século o papel moto no desenvolvimento da economia, como o automóvel o foi na sua primeira metade e as ferrovias na segunda metade do século precedente. (DEBORD, 2003, p.193)

O Dogma 95 seleciona a câmera digital como principal recurso contra essa cultura dominante, o Neorrealismo utiliza atores não profissionais e espaços *in loco* e a *Nouvelle Vague* também elege espaços *in loco* entre outros elementos já citados na presente pesquisa. Mesmo não sendo realizado dentro dos moldes das superproduções e seguindo uma encenação diversa do cinema hegemônico, os referidos movimentos cinematográficos alcançaram destaque dentro da indústria

---

<sup>39</sup> Fonte: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/03/14/com-keira-knightley-adaptacao-de-anna-karenina-se-passa-em-teatro.htm>

cinematográfica, além de desenvolverem uma estética fílmica que é até hoje absorvida pelo cinema contemporâneo.

#### 4.2 OPACIDADE VERSUS TRANSPARÊNCIA

O termo transparência, dentro do cinema, possui, do ponto de vista estético, de acordo com AUMONT, MARIE (2006), a intenção de figurar, simultaneamente em dois mundos distintos destinados a se fundirem em um mundo diegético único.

Esse termo designa, igualmente, uma tendência realista: um cinema *transparente* ao mundo representado, ou seja, um cinema em que o trabalho significativo, o enquadramento, a montagem, e a interpretação do ator sejam quase imperceptíveis como tais e se deixem de certo modo esquecer em prol de uma ilusão de realidade acrescida. (AUMONT, MARIE, 2006.p. 292)

O filme se torna um passatempo, sedativo e hipnótico, oferta uma tranquilidade em deixar a plateia satisfeita com as condições tal como estão (XAVIER, 2005, p.132). Não pretende suscitar uma mudança ideológica, talvez estética, atender o prazer do espectador seria seu maior objetivo. Esse efeito hipnótico é o que Aumont define como uma espécie de encanto. “A absorção da consciência pelo espetáculo chama-se fascínio: impossibilidade de se libertar das imagens, movimento imperceptível em direção ao ecrã de todo o ser [...]” (AUMONT, 2008, p. 82). O autor também aponta a montagem como forma de estabelecer o cinema de transparência. “A montagem deve ser interdita para respeitar a duração, o ritmo, a natureza e a presença de um acontecimento; deve sê-lo também para não quebrar o fascínio do espectador” (AUMONT, 2008, p.83).

Um cineasta que obteve alto grau de transparência em seus filmes foi Otto Preminger, mais precisamente na década de 1950. “O estilo de Preminger é sem dúvida, um dos mais perfeitos que se pode imaginar: designa, a cada instante, o elemento importante da cena e sugere o seu sentido sem ter de o exhibir” (Aumont, 2008, p.89). De acordo com Aumont (2008), Preminger desenvolveu um estilo clássico através de um total respeito pelas convenções e grande culto pela transparência. Essa transparência é alcançada com a escolha de representação

dos atores a qual se pretende a mais natural possível através de um discurso límpido, cujo sentido nunca se apresenta dissimulado.

De todos os cineastas de Hollywood da era “clássica”, Preminger foi certamente aquele que melhor soube conciliar estes dois condicionamentos contraditórios: fazer sentido e não o mostrar. Comparado com ele Hitchcock parece excessivo, Ford é mais sentimental, Hawks mais rudimentar [...]. (AUMONT, 2008, p. 89)

Na imagem a seguir, cena do filme *Santa Joana* de Otto Preminger, baseado na peça de mesmo nome escrita pelo dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (1923). O filme que segundo Aumont, trabalha com grande precisão a narrativa clássica e a sua transparência.

FIGURA 41 - A ATRIZ JEAN SEBERG EM CENA DO FILME SANTA JOANA (SAINT JOAN, 1957)



A transparência trabalha a anterioridade, dando a impressão que os elementos capturados pela câmera já existiam anterior à filmagem e não que foram criados *para* a filmagem. “O efeito de anterioridade e o efeito de janela (no nível da construção espacial) são dois aspectos do mesmo tipo de discurso: a narração que procura esconder-se a si mesma como narração” (XAVIER, 2005, p. 62).

A proposta de uma narração transparente constrói um mundo em si mesmo através da seleção de elementos já presentes no espaço da ação representada, ou ainda que seja construído de forma a parecer que já estivesse ali, algo que nos parece familiar ao contexto, diferente do filme *Dogville*, onde se percebe claramente no cenário que ele foi construído especificamente para aquele filme, não explicitando ser algo que estaria presente em uma vila ou bairro da vida real, daí o estranhamento que acarreta em um distanciamento do espectador.

Martin (1963) destaca que no cinema o espectador não se encontra mais *no* mundo, obrigado a se guardar dos seus infortúnios, mas *ante* ele, protegido. De acordo com Martin (1963), essa “disponibilidade” do espectador facilita esse processo de inserção no universo filmico e sua crença no que está sendo exibido.

Xavier narra que é um mergulho no mundo dos sonhos, um efeito que sanciona propositalmente a mentira.

Através desta ideia de precisão, detalhe correto, continuidade, é fornecida uma experiência convincente, que dá consistência ao mergulho num mundo dos sonhos. É comum se dizer que não importa muito o fato de Hollywood – principalmente quando quis propor sua representação como verdade- ter fornecido uma realidade falsa e fabricada, uma vez que muita gente parece satisfeita com o dado imediato de que foi sempre uma realidade bem fabricada. (XAVIER, 2005, p.43)

A maioria dos cineastas que segue a vertente diversa a essa verdade bem fabricada, a toma como sinônimo de falsificação e de acordo com Xavier, até proibitivo onde deveria haver um suposto discurso verdadeiro. Esse discurso verdadeiro se refere a algo que se mostre ou ainda, que revele seus mecanismos, ou seja, uma opacidade.

Vanoye e Golliot-Lété adotam o termo *transparência* para designar a qualidade específica do cinema da narrativa clássica. “[...] em que tudo parece se

desenvolver sem choques, em que os planos e as sequências se encadeiam aparentemente com toda a lógica, em que a história parece se contar por conta própria” (Vanoye, Golliot- Lété, p. 28). Essa transparência incide em evitar que o espectador se aperceba estar diante de um filme. Esse cinema, o oposto ao cinema de opacidade, carrega o espectador para dentro da tela.

Hollywood inventou uma arte que desconsidera o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no meio da ação reproduzida no espaço ficcional do filme. (BALAZS, 1970, p.50)

Um dos recursos utilizados para que essa transparência seja possível é a maneira como se desenvolve a decupagem. Dentro do cinema clássico, ela segue regras de continuidade que funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos. Segundo Xavier (2005), esses planos devem resultar em uma sequência fluente de imagens, que tende a dissolver a *descontinuidade visual elementar* numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. Adotando um repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, resulta num aparato de procedimentos precisamente selecionados para retirar o máximo de desempenho dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível, com o objetivo de que o espectador não se aperceba de grande parte desse processo (XAVIER, 2005, p.32-33).

A decupagem clássica se compõe de um dos três itens bases obrigatórios na composição do cinema de efeito naturalista. Os outros dois seriam, segundo Xavier, a interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas com filmagem em estúdios, dentro de cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas. E o terceiro se atém na escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, ou seja, gêneros apreciados pelo grande público.

É importante destacar que o conceito naturalista aqui não significa uma vinculação estrita com um estilo literário específico, tendo em Emile Zola seu grande representante. Possui ramificações, mas vai, além disso. Xavier descreve:

Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem

mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo **transparente** (o discurso como natureza). (XAVIER, 2005.p. 42, grifo nosso)

Essa transparência segue a ideia de que o mundo diegético deve mostrar-se como um todo contínuo em desenvolvimento. Costa (2005) define o termo diegese como o ambiente autônomo da ficção. E o descreve sendo o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que resulta de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o público. “O efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso. A diegese articula-se diretamente com certas formas de narração seja ela literária, teatral ou cinematográfica” (COSTA, 2005, p. 32).

Costa (2005) ainda afirma que quanto maior é a impressão de realidade, mais diegético é o efeito de ficção. Sobre essa impressão, Xavier aponta que, no cinema dito clássico, trata-se de projetar na tela um microcosmo que se propõe ser uma réplica em relação ao mundo do lado de cá; e, em suas relações internas, constitui uma rede consistente de fatos que parece contar-se a si mesma.

A *opacidade* segue um caminho bastante distinto da *transparência*. O primeiro plano, de acordo com Xavier, não significa “chegar mais perto”; mas a construção de um discurso pictórico, que não segue necessariamente regras de continuidade (XAVIER, 2005, p.132). Bem diferente do cinema de transparência em que roteiro, enquadramento, montagem e interpretação de atores procuram ao máximo estabelecer uma linearidade e verossimilhança o mais próximo possível do mundo que representam, através de uma manipulação que é dispensada no cinema de opacidade. Xavier cita a obra de Eisenstein como exemplo desse caminho oposto ao cinema dito transparente.

Em outras palavras, à manipulação da câmera no sentido de construir a unidade dos fatos, Eisenstein opõe a manipulação dos fatos, para conseguir uma unidade do pensamento. O evento diante da câmera, a alavanca do realismo revelatório e base do cinema-janela, desintegra-se, e as imagens se re integram em um outro nível de organização; longe de seguir um modelo de realidade, o filme vai seguir as modalidades do pensamento, ou seja, assumir aquilo que ele é: discurso. Longe de professar um realismo entendido como projeção objetiva da realidade social na tela [...]. (XAVIER, 2005, p.132)

Esse discurso seria ideológico, e a montagem viria em forma de choque, com o objetivo de tirar o espectador do seu cotidiano, induzindo-o a uma reflexão do mundo no qual se encontra inserido. “Propondo um cinema que pensa por imagens em vez de narrar por imagens [...]” (XAVIER, 2005, p, 133).

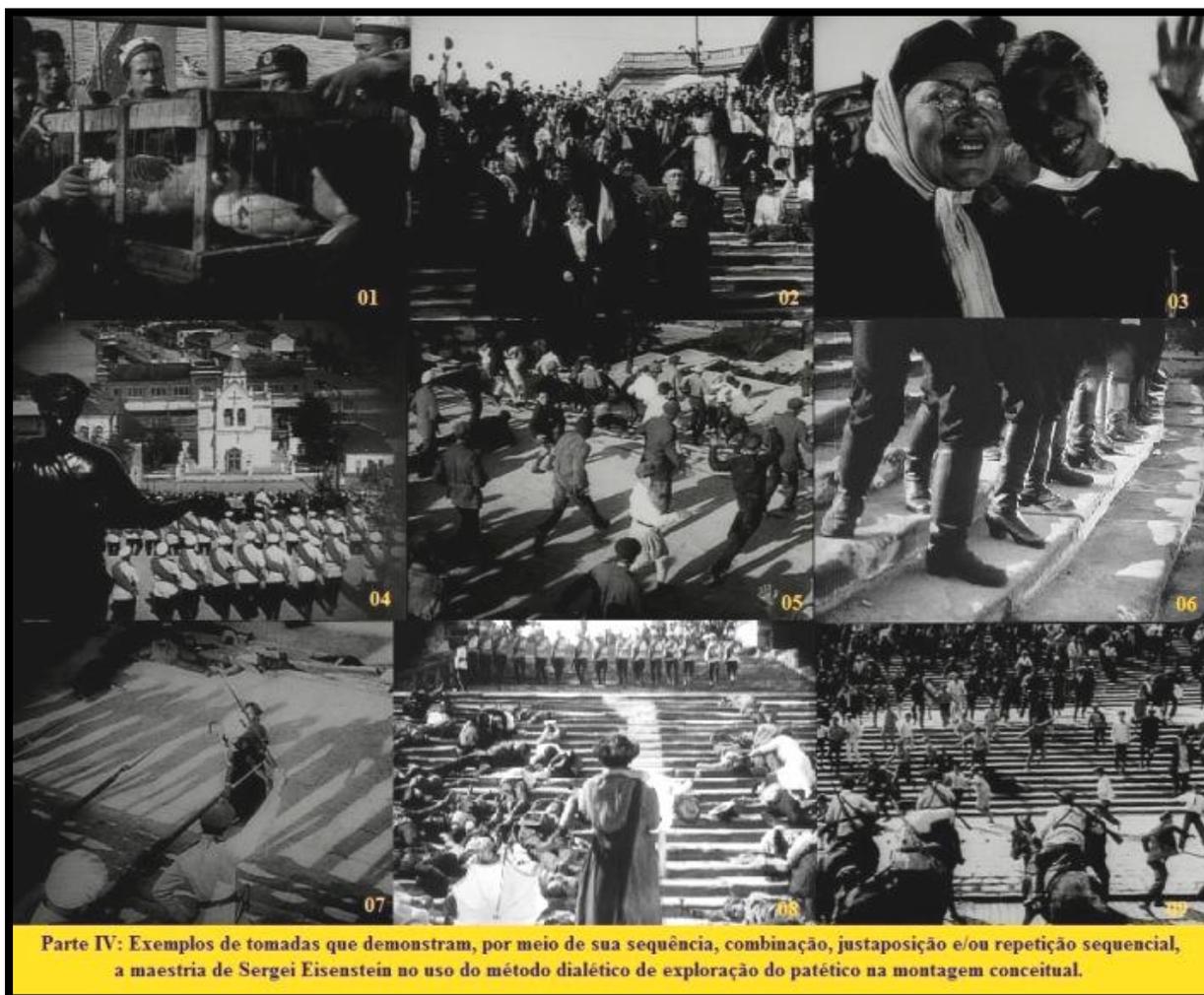
Eisenstein acreditava que era necessário provocar o espectador, o que poderia se dar através de combinações inusitadas, que ele denominava de *cotidiano alógico* ou *interpretação não cotidiana de um detalhe* (Xavier, p.133). O objetivo de Eisenstein se atém em demonstrar novas formas de regular a sequência de imagens e estabelecer variadas leituras. A estratégia de repetições do mesmo fenômeno, muito frequente em sua montagem, seria um desses elementos. Nas imagens a seguir, a figura 38 retrata cenas do filme *Encouraçado Potenkin* (de Eisenstein) que demonstram esses conceitos de repetições. Nas cenas 04, 06 e 07, quando os soldados descem as escadarias ocorre uma repetição da ação. Com isso Eisenstein expande o tempo da narrativa, o que pode ser percebido melhor nas imagens 08 e 09 em que apesar da cena ser sequencial não existe uma continuidade da ocupação do espaço cênico pelos atores.

Eisenstein, de acordo com Xavier, procura redefinir conceitos, tanto da percepção como da forma e conteúdo com o objetivo de superar a leitura burguesa desses conceitos estabelecidos. Um cinema que pretende suscitar o sentir e o pensar. “A ideia eisensteiniana de uma montagem que expõe o raciocínio ou o método de pensar está estreitamente ligada às suas convicções quanto à montagem [...]” (Xavier, 2005, p.135). A preocupação em criar uma opacidade que suscite um pensar da massa possui similaridade ao trabalho proposto por Bertolt Brecht no teatro a partir de seu trabalho de estranhamento. Ambos objetivam promover uma reflexão no público, seja a partir de um sair de si mesmo, ou se distanciar do processo representado. Devido a isso, alguns elementos desenvolvidos por Brecht e Eisenstein, no que se refere às práticas de encenação, são absorvidos pelo cinema que se pretende reflexivo. A opacidade seria o caminho, tanto no teatro como no cinema para suscitar essa reflexão.

Em geral, tais propostas combinam-se com a tentativa de romper o mecanismo de identificação, estabelecendo-se certos procedimentos cujo objetivo é produzir o distanciamento crítico do espectador. Neste caso, fica evidente também a inspiração de Brecht, o que não significa

uma garantia de realização de um cinema que se poderia definir como brechtiano. Tal cinema não tem ainda claramente equacionadas suas próprias condições de possibilidade e, conseqüentemente permanece extremamente discutível a validade desta qualificação, mesmo quando aplicada a filmes saturados de procedimentos ditos de distanciamento. (XAVIER, 2005, p. 64)

FIGURA 42 - *ENCOURAÇADO POTESKIN*, 1925. ROTEIRO DE DIREÇÃO: SERGUEI EISENSTEIN



Fonte: <https://espacoacademico.wordpress.com/2012/10/page/3/>

Os filmes do *corpus* absorvem vários dados pertencentes ao cinema de opacidade. *Dogville* adota a montagem não linear e a cenografia teatral, *César deve morrer* trabalha a expansão do espaço e a encenação com atores não profissionais, *Vocês ainda não viram nada*, além da explosão do espaço embaralha o tempo e *Anna Karenina*, mesmo se atendo mais ao cinema hegemônico seleciona uma cenografia teatral.

Ao apontar características do que seria um cinema de distanciamento, Xavier se exime de estabelecer uma regra fechada para esse tipo de cinema, oferecendo possibilidades diferenciadas de acordo com a interpretação ou ainda do desenvolvimento estético do diretor. Essa visão de Xavier é reiterada por Aumont:

Com Hitchcock ou Welles, lidamos com outro gênero de autor de filmes, cuja encenação inclui uma grande parte puramente icônica; ambos, aliás, disseram-no claramente: se o objetivo deles, classicamente, é cativar o público, fazê-lo aceitar e gostar daquilo que vê, os meios que utilizam são tudo menos transparentes e lineares. (AUMONT, 2008, p.49)

A forma como se dá a encenação define, além da estética do filme, o grau de opacidade ou transparência que o cineasta pretende adotar. Xavier comenta que o cinema moderno adota uma câmera que não se quer invisível; pelo contrário, participa abertamente do processo de relações que estruturam o filme. “Os filmes de Godard não apresentam mais aquele tipo de espetáculo cuja imagem se oferecia como uma transparência reveladora dos fatos – ele utiliza-se, [...] de um universo visual heterogêneo composto de diferentes materiais [...]” (Xavier, 2005, p. 140). A encenação tradicional é alterada, os atores olham para a objetiva, ou seja, dirigem o olhar diretamente para o espectador. Esses itens, pertencentes originariamente ao teatro desenvolvido por Brecht, e aplicados ao movimento cinematográfico *Nouvelle Vague*, são mais um exemplo de intertextualidade entre o cinema e teatro. Nas imagens a seguir, dos filmes *Alphaville* (1965) e *A chinesa* (1967) de Godard, pode-se perceber esse conceito adotado pelo cineasta, em que as personagens olham diretamente para a câmera, indo ao oposto da narrativa do cinema clássico e dialogando com o teatro brechtiano.

FIGURA 43 - CENA DO FILME DE GODARD, *ALPHAVILLE*, 1965.

Fonte: <http://dvdsofaepipoca.blogspot.com.br/2013/01/quando-ser-humano-e-contra-lei.html>

FIGURA 44 - *A CHINESA* (GODARD, 1967)

Fonte: <http://dadaglobeorixas.blogspot.com.br/2012/02/chinesa.html>

O cinema-discurso de Eisenstein e a encenação de Brecht são absorvidos aqui. O olhar da personagem diretamente para a objetiva, ação que gera um distanciamento do cinema clássico, se revela ao espectador, que pode ser *visto* também pela personagem, retirando de sua posição cômoda de *voyeur* e incitando-o a uma nova percepção.

Para encerrar, é importante ressaltar que, sob a visão de Bordwell (2004, p.286) a narração clássica não é uniformemente *invisível* em todo tipo de filme, ou ao longo de todo o filme: as *marcas da enunciação* são por vezes reveladas, mesmo que em grau bem menor do cinema que se pretende de opacidade.

## CONCLUSÃO

A linguagem cinematográfica e a teatral possuem limites distintos. Mesmo assim, possuem algumas convergências. Esse trabalho afirma a possibilidade de uma intertextualidade entre esses dois segmentos artísticos que, ao longo da pesquisa, foram percebidos como possíveis diálogos. Essa dualidade entre o cinema e o teatro pode acontecer sem tornar o filme, que dela se apropria, rudimentar, no momento em que rompe com certos padrões presentes no cinema hegemônico, ao aplicar em sua estrutura diferentes relações entre conteúdo e obra no momento em que seleciona as Artes Cênicas como complemento da encenação.

O primeiro cinema, com enfoque no *cinema de atração*, surge à margem do teatro, marginalizado em seu início. Sua encenação não se preocupa com a verossimilhança, característica do teatro tradicional desse período, que se estrutura a partir do *Vaudeville*, com suas comédias ligeiras, sem pretensão intelectual. O cinema de *atração* não segue uma progressão narrativa. Os eventos se desenvolvem, segundo observações de Flávia Cesarino Costa em seu livro: *O primeiro cinema - Espetáculo, narração, domesticação* (2005), através de uma sucessão de momentos que repõem uma espécie de presente dilatado e recortado. Esse primeiro cinema, foi o germe que inaugurou uma nova linguagem, tendo Méliès como um dos seus precursores e possibilitou o estudo e desenvolvimento inicial da produção cinematográfica.

A encenação realizada no teatro foi o que norteou por muito tempo a produção cinematográfica, a qual conseguiu estabelecer uma autonomia somente na década de 1940, quando conceitos técnicos específicos para o cinema foram desenvolvidos, como a planificação e *storyboards*, ferramentas que ofereceram a possibilidade de realização de um estudo prévio do material que seria filmado e com isso auxiliaria na estruturação dessa linguagem, além de caracterizar a sua encenação.

O teatro filmado, segundo Bazin, foi visto por muitos como rudimentar, uma arte menor que empobrecia a estética fílmica, mas a estrutura presente no teatro absorvida pelo cinema desde o cinema de atração serviu como ponto de partida para a grande evolução da linguagem cinematográfica. Passado um longo período desde a disseminação do teatro filmado, iniciada na década de 1920,

mais precisamente após a estreia do filme *O cantor de Jazz* em 1927, é possível perceber que essa expansão contínua do cinema aconteceu através de vários elementos e um deles foram os recursos visuais e narrativos presentes no teatro, principalmente o teatro naturalista, que serviu de base inicial para o cinema até este se tornar uma arte autônoma. Mesmo depois de estabelecida sua independência artística o cinema nunca abandonou o teatro. São inúmeros os filmes que dele se alimentaram e ainda o absorvem. Como recente exemplo, cito o filme *Birdman* (de Alejandro González Iñárritu, 2014), além dos filmes enfocados na análise do *corpus*, que aplicam a intertextualidade teatro cinema para comporem suas obras.

O conceito de intertextualidade, elegido aqui, foi o difundido por Julia Kristeva, a partir de conceitos de Mikhail Bakhtin, o qual aborda o estudo de diferentes textos presentes em uma mesma obra; música e artes visuais, teatro - dança e tantas outras relações dialógicas, que podem vir através de variadas formas que incluem o plágio, o pastiche, a citação. Kristeva nos traz o intertexto com possibilidades de diferentes graus de participação, o que pode ser percebido entre o teatro e o cinema ao se analisar a sua história. Essas distintas linguagens desenvolveram diferentes graus de intertextualidade, em alguns momentos devido à estrutura de que eram compostas, como no período do *cinema de atração* na qual o cinema se encontrava pouco desenvolvido, ou no que se refere à questão de opção de encenação como nos filmes: *Dogville*, *César deve morrer*, *Vocês ainda não viram nada* e *Anna Karenina*.

Os movimentos selecionados para análise também trabalham o intertexto entre si. O movimento Dogma 95 questiona o cinema de autor da *Nouvelle Vague*, e o grau de ilusão aplicado no cinema clássico, mas mesmo seguindo uma vertente distinta desses dois movimentos e de direcionar uma crítica direta ao cinema hollywoodiano se apropria de elementos presentes na indústria cinematográfica. Já a *Nouvelle Vague* adota componentes pertencentes ao neorrealismo italiano, como por exemplo, através da adoção de cenários *in loco*, enquanto cria um estilo próprio de encenação e por fim é assimilada pelo cinema hegemônico. O cinema neorrealista depois de influenciar diversos países com o seu estilo que possui como característica principal uma mistura do real com a ficção, *imagens in loco* e atores não profissionais, se extingui, mas deixa uma marca permanente no cinema. O cinema hegemônico, que por muito tempo

seguiu as características do cinema clássico, se reformula e absorve partes estruturantes do chamado cinema moderno, composto principalmente pelos seguintes movimentos: Neorealismo italiano, *Nouvelle Vague* e mais recentemente o Dogma 95. Essas contaminações geram um intertexto que enriquece a linguagem cinematográfica e proporcionam um cinema que *pensa* o mundo e não apenas o exhibe.

Um recurso empregado no cinema que se pretende reflexivo é revelar sua estrutura frente ao público, através do que Ismail Xavier (2005) denomina de cinema de opacidade, o qual seria como uma tela opaca, diferente de uma janela transparente onde tudo que é visto através dela parece real. A tela opaca incomoda, distorce e provoca 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.

Através da presente pesquisa constata-se que o intertexto teatro e cinema contribui para gerar essa opacidade, como por exemplo, nos elementos presentes no teatro Brechtiano que geram um estranhamento através da cenografia, estilo de cenário que foi adotado no filme *Dogville*, ou da interpretação/performance no filme *César deve morrer* em que os atores trazem uma representação dentro de uma perspectiva *crítico-social*, característica que também pertence ao teatro de Brecht. Os dois filmes referidos aqui dialogam com o teórico teatral alemão. Os Irmãos Taviani, ao se apoiarem nas Artes Cênicas, selecionam a obra de um dramaturgo que é referência no teatro mundial, abordam um tema que faz parte da história italiana e, além disso, ainda nomeiam um espaço, no mínimo atípico, para produzirem o seu filme.

O filme *Vocês ainda não viram nada* intertextualiza com o teatro contemporâneo através de um texto fragmentado e um cenário que explode o espaço, dois itens criados primeiramente no teatro francês por teóricos e dramaturgos que contribuíram ou estão a contribuir com a linguagem teatral, como por exemplo Antonin Artaud, grande teórico do teatro e um dos primeiros a pensar um palco com representações simultâneas. A representação simultânea presente em *Vocês ainda não viram nada*, traz uma encenação peculiar ao optar por multiplicar o número de atores para representar um mesmo personagem, momento em que dialoga com diferentes gerações de atores e mídias distintas:

vídeo, cinema e teatro se encontram presentes ao mesmo tempo, como recurso narrativo dentro de uma encenação intertextualizada.

O filme *Anna Karenina* intertextualiza cinema e teatro através do palco como espetáculo e da estética *over*, o exagero se desdobra através de cenários e figurinos luxuosos. O filme dialoga com o teatro elisabetano através de sua arquitetura cênica, especificamente na cena da corrida dos cavalos, mas elege o palco italiano como espaço principal no desenvolvimento do filme, em que as molduras são suspensas gerando um desvelamento com grande profundidade e perspectiva do espaço cênico. A representação dos atores se mantém naturalista, seguindo o teórico teatral Constantin Stanislavski, que se tornou referência para grande parte dos atores pertencentes ao cinema hegemônico norte-americano.

Constatou-se que os três filmes europeus: *Dogville*, *César deve morrer* e *Vocês ainda não viram nada* se contrapõem, em certos elementos, à produção norte-americana *Anna Karenina*, a qual mesmo adotando também a intertextualidade entre cinema e teatro como nas produções europeias, se diferencia das mesmas devido principalmente à sua forma de produção que pertence à indústria cinematográfica, a qual possibilita uma estética *over*, algo inviável em uma produção de baixo orçamento. Outro diferencial se dá na encenação cinematográfica adotada por Joe Wright, que mantém rastros do cinema clássico, ou seja, o cinema hegemônico. Enquanto os filmes europeus absorvem elementos do cinema moderno. *Dogville* traz elementos do Dogma 95, como por exemplo, a montagem que se revela com cortes bruscos e a não linearidade. *César deve morrer* dialoga com o neorealismo sob vários aspectos, com os dialetos, cenários *in loco*, atores não profissionais. O filme *Vocês ainda não viram nada* também absorve elementos da arquitetura visual do cinema moderno a partir da *Nouvelle Vague* francesa, com a presença de uma narrativa não linear.

Por fim, foi percebido que a hipótese de que a apropriação da linguagem teatral como intertexto proporciona um cinema reflexivo, concebido de maneiras diversas e principalmente em diferentes graus, se concretiza. Os filmes do *corpus* não se mantêm constantemente como opacidade ou como transparência, esses momentos se alternam, seja através da narrativa desenvolvida; linear ou fragmentada ou pela arquitetura cênica selecionada; seja como cenário sugerido, como palco improvisado, como espaço de memória de encenações passadas ou

como metáfora da grande encenação. Essas linhas de encenações, presentes nas obras analisadas nessa pesquisa, se oferecem em forma de estranhamento, que proporcionam uma reflexão. De acordo com Brecht (2005), dentro de uma encenação o que é mostrado geralmente de forma *natural* deve adquirir um caráter *sensacional*. Dessa forma será possível colocar em destaque aspectos da narrativa que comumente seriam recebidos como algo distante pelo espectador. Esse estranhamento, causado pelo sensacional, ou seja, por elementos de encenação não familiares ao grande público, retira o espectador da simples fruição conduzindo-o a uma reflexão.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa, R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ANGEL, Henri. **Os grandes cineastas**. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- ARAÚJO, Denize Correa. **Imagens Revisitadas**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ASTROBOLETIM. Site de Ciências. Página de comunidade sobre Astronomia. /pt-br.facebook.com/notes/astroboletim/cosmonauta-ou-stronauta/574421639241935.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Textos e Grafia, 2008.
- \_\_\_\_\_. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2012.
- CLAUDE, Robert. BACHY, Victor. TAUFOR, Bernard. **A panorâmica sobre a 7ª arte**. 1 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1982.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALAZS, Bela. **Theory of the film**. New York: Dover Public, 1970.
- BAPTISTA, Mauro; LANARI, João; MOURÃO, Maria Dora; RAMOS, Fernão. Por um cinema de baixo orçamento. **Sinopse – Intervenção**, n.1, p1-4, nov. 1999.
- MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGAN, Ronald. **...ismos para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Trad. José Roberto O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORDWELL, David. **The films of Carl-Theodor Dreyer**. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1981.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea de cinema**. São Paulo: SENAC, 2004. v.2.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e indústria. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

CLAUDE, Robert; BACHY, Victor; TANFOUR, Bernard. **Panorâmica sobre a sétima arte**. São Paulo: Edições Loyola 1982. v.1.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Iná Camargo. **Stanislavski na cena americana**. Estud. av. vol.16 no.46. São Paulo Sept./Dec. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142002000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000300008). ISSN 0103-014. Acesso em: 28/11/13.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Projeto Periferia-eBooksBrasil.com. 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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.

FABRIS, Maria Rosaria. **O neorealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora da Paulo, 1996.

HIRATA FILHO, Maurício. O dogma 95. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008. Ver sobrenome deste.

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.

GAUDREULT, André; JOST, François. A narrativa cinematográfica. Brasília: Editora UnB, 2009.

GUNNING, Tom. Cinema e história: Fotografias animadas, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HELIODORA, Barbara. Apresentação. **Hamlet e Macbeth**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

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

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

LEDO, Margarita. **Del ojo a dogma 95**: paseo por el amor y la muerte del cinematografo documental. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Belo-Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema**: entre a realidade e o artifício. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo. Ática, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de prosa e Cinema de Poesia. In: GOLDFARB, José Luiz (Org.). **Diálogo com Pasolini**: escritos (1957-1984). Tradução de Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PENAFRIA, Manuela. **Em busca do perfeito realismo**. Cuiabá: Universidade da Beira Rio, 2005.

PINGAUD, Bernard; SAMSON, Pierre. **Alain Resnais ou a criação no cinema**. Tradução de T.C.Netto, São Paulo: Documentos, 1969.

PÚBLICO. **Anna Karenina de Joe Wright irrita espectadores russos**. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/anna-karenina-de-joe-wright-irrita-espectadores-russos-1581605>. Publicado - 22/01/2013 - 12h10min. Acesso em: 21/11/2014 -11:25 min.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Teoria do cinema e espectralidade na era do “pós”. In: RAMOS, Fernão, **Teoria contemporânea do cinema I**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. **A preparação da ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TCHEKHOV, Anton. **O Jardim das Cerejeiras**. Federação das escolas federais isoladas. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/84228715/TCHEKHOV-O-Jardim-de-Cerejeiras>. Postado em 2012. Acesso em: 28/07/2014.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

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

\_\_\_\_\_. **Cinema e teatro. O cinema no século**. Rio de Janeiro: Editora, 1996.

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

\_\_\_\_\_. **Pesquisa de mestrado opacidade e transparência** (mensagem pessoal). Mensagem recebida por andreasulzbach@hotmail.com em 25 de julho de 2013.

WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

\_\_\_\_\_. **Cinema e Política. O cinema no século**. Rio de Janeiro: Editora, 1996.

## FILMOGRAFIA

**ANNA Karenina**. Directo: Joe Wright. Elenco: Keira Knightley, Jude Law, Aaron Johnson, Kelly Macdonald, Matthew Macfadyen, Domhnall Gleeson, Ruth Wilson, Alicia Vikander, Olivia Williams, Emily Watson. Focus Features Estados Unidos, 2012. 130 min.

**CÉSAR deve morrer**. Direção: Paolo Taviane e Vittorio Taviane. Elenco: Cosimo Rega, Salvatore Striano, Giovanni Arcuri, Antonio Frasca, Juan Dario Bonetti, Vincenzo Gallo, Rosario Majorana, Francesco De Masi Gennaro Solito, Vittorio Parrella. Itália, 2012. DVD. 76 min. son., color.

**DOGVILLE**. Direção: Lars von Trier. Elenco: Nicole Kidman, Paul Bettany, Harriet Andersson, Lauren Bacall, Jean-Marc Barr, Blair Brown, Patricia Clarkson, Jeremy Davies, Ben Gazzara, Philip Baker Hall, Philip Baker Hall, Siobhan Fallon, Udo Kier, Chloë Sevigny, Stellan Skarsgård, Miles Purinton, Zlejkó Ivanek. Dinamarca,

Suecia, Noruega. Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha, Países Baixos. 2003. Cor. 177 min.

**VOCÊS ainda não viram nada.** Direção: Alain Resnais. Elenco: Sabine Azéma, Lambert Wilson, Jean-Noël Brouté, Anne Consigny, Mathieu Amalric, Pierre Arditi, Michel Piccoli, Hippolyte Girardot, Denis Podalydès, Vimala Pons, Sylvain Dieuaide. França , 2012 - 115 minutos .