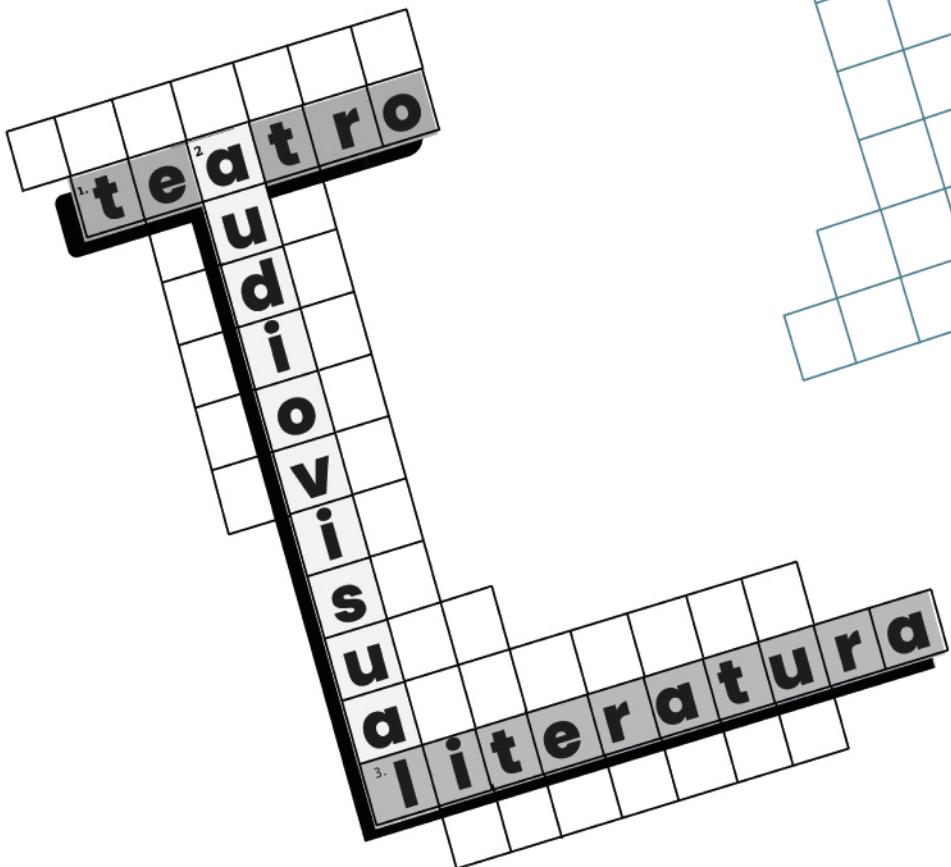


# Diálogos & Fronteiras

Org.

Bárbara Tavares  
Gustavo Henrique  
Ricardo Malveira



# Diálogos & Fronteiras

Org.

Bárbara Tavares  
Gustavo Henrique  
Ricardo Malveira



Apoio:



Palmas, 2024

# Universidade Federal do Tocantins

Editora da Universidade Federal do Tocantins

## Reitor

*Luis Eduardo Bovolato*

## Vice-reitor

*Marcelo Leineker Costa*

## Chefe de Gabinete

*Emerson Subtil Denicoli*

## Pró-Reitor de Administração e Finanças (PROAD)

*Jaasiel Nascimento Lima*

## Pró-Reitor de Assuntos Estudantis (PROEST)

*Kherlley Caxias Batista Barbosa*

## Pró-Reitora de Extensão, Cultura e Assuntos Comunitários (PROEX).

*Maria Santana Ferreira dos Santos*

## Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas (PROGEDEP)

*Michelle Matilde Semiguem Lima  
Trombini Duarte*

## Pró-Reitor de Graduação (PROGRAD)

*Eduardo José Cezari*

## Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESQ)

*Raphael Sânzio Pimenta*

## Pró-Reitor de Tecnologia e Comunicação (PROTIC)

*Ary Henrique Morais de Oliveira*

## Conselho Editorial

*Ruhena Kelber Abrão Ferreira*

*Membros do Conselho por Área*

## Ciências Biológicas e da Saúde

*Eder Ahmad Charaf Eddine*

*Marcela Antunes Paschoal Popolin*

*Marcio dos Santos Teixeira Pinho*

## Ciências Humanas, Letras e Artes

*Barbara Tavares dos Santos*

*George Leonardo Seabra Coelho*

*Marcos Alexandre de Melo Santiago*

*Rosemeri Birck*

*Thiago Barbosa Soares*

*Willian Douglas Guilherme*

## Ciências Sociais Aplicadas

*Roseli Bodnar*

*Vinicius Pinheiro Marques*

## Engenharias, Ciências Exatas e da Terra

*Fernando Soares de Carvalho*

*Marcos André de Oliveira*

*Maria Cristina Bueno Coelho*

## Interdisciplinar

*Ana Roseli Paes dos Santos*

*Ruhena Kelber Abrão Ferreira*

*Wilson Rogério dos Santos*

Universidade Federal do Tocantins (UFT) | Câmpus de Palmas  
Avenida NS 15, Quadra 109 Norte | Plano Diretor Norte  
Bloco IV, Reitoria  
Palmas/TO | 77001-090



Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

**Revisão ortográfica:** Roselir Bodnar

**Capa:** Letícia Neves Alves Teixeira

**Preparação:** Joilene Lima

**Diagramação:** Gustavo Henrique Lima Ferreira

**Diagramação:** Joilene Lima

**Revisão:** O conteúdo dos textos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade dos respectivos autores.

**Organização:** Bárbara Tavares Santos, Gustavo Henrique Lima Ferreira, Ricardo Ribeiro Malveira

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins (SISBIB)**

---

**M262t** Malveira, Ricardo Ribeiro.

Teatro-audiovisual-literatura: Diálogos & Fronteiras. / Ricardo Ribeiro Malveira, Gustavo Henrique Lima Ferreira, Bárbara Tavares Santos. – Palmas, TO: EdUFT, 2024.

137.

Editora da Universidade Federal do Tocantins (EdUFT). Acesso em:  
<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/editora>.

ISBN: 978-65-5390-113-1.

1. Teatro. 2. Audiovisual. 3. Diálogo. 4. Literatura I. Malveira, Ricardo Ribeiro. II. Ferreira, Gustavo Henrique Lima. III. Santos, Bárbara Tavares. IV. Título.

**CDD792**

---

**TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte.**

# SUMÁRIO

Teatro - Audiovisual - Literatura: Diálogos e fronteiras	
Apresentação.....	8
Questões sobre coralidades: formas e contextos de grupos performativos multissensoriais	
Marcus Mota.....	13
Manipulações do corpo cênico no cinema: entre bonecos e seres objetificados, nos filmes <i>Dolls</i> , de Takeshi Kitano e <i>Time</i> , de Kim Ki-Duk	
Gustavo Henrique Lima Ferreira .....	28
Uma leitura espacial da peça <i>A Comunidade do Arco-íris</i> de Caio Fernando Abreu: Em busca do espaço da cena	
Fernanda Moreira Rodrigues, Roseli Bodnar E Paulo Ricardo Kralik Angelin.....	45
A ultra teatralidade na microssérie <i>A Pedra do Reino</i>	
Bárbara Tavares Santos.....	59
Escrituras poéticas negras na cena brasileira do século XXI: tendências estéticas, culturais e políticas	
Elton Bruno Soares de Siqueira .....	77
Dogville: um estudo semiótico à luz de Friedrich Nietzsche	
Thiago Francysco Rodrigues Cassiano.....	91
A obra <i>La vida es sueño</i> , de Pedro Calderón de La Barca e suas traduções	
Fátima Maria Nascimento Marinho e Roseli Bodnar.....	105
Os carrascos também morrem: Brecht no cinema – uma	

abordagem metodológica	
Leda Tenório da Motta e Luciana Moura Barreto .....	121
Curriculum dos autores.....	134



# APRESENTAÇÃO

**Teatro-Audiovisual-Literatura:**  
Diálogos e fronteiras

A presente coletânea reúne textos de estudos do Teatro em interseção com as linguagens do Audiovisual e Literatura. O Teatro, arte milenar, performativa, precursora do cinema, da televisão, da internet e dos *games*, ao longo de sua história demonstra sua capacidade de transformação, adaptação e diálogo com outras linguagens. Nesse percurso dialógico de rompimento das fronteiras, a literatura e o cinema assumem um papel significativo.

Há séculos, as obras literárias não preservam mais a ilusão clássica da pureza de gêneros, ao contrário, apresentam-se hibridamente articuladas com outras artes e com outros meios de comunicação e de expressão multissensoriais e não discursivos. O audiovisual, advindo do cinematógrafo, e da montagem por excelência, há dois séculos coloca nas telas fotogramas, *frames* de impressão da realidade. Às vezes, ele se presta à dominação ideológica e comercial; em outros casos, projeta discursos televisivos e cinematográficos de intransitividade e opacidade narrativa, os chamados filmes e vídeos experimentais ou de vanguarda. Seja no modelo narrativo clássico ou no experimental, não obstante a excelência da montagem como fundamento filmico, o audiovisual partilha com o teatro e a literatura o nível da fábula (diegese) ou da estória contada, não se furtando da captura ao vivo da câmera e da *mise-en-scène* (atuação, luz, cenografia, figurino, maquiagem e som), que é oriunda da arte e da arquitetura da encenação advindas do teatro.

Os estudos da cena contemporânea trazem à tona discussões que comprovam a fluidez de propostas em que as fronteiras das linguagens são cada vez mais abertas. Temos como panorama, tanto no teatro como no audiovisual e na literatura, procedimentos e particularidades das linguagens que se ressignificam, a partir do diálogo de diferentes campos de saber. Esse contexto possibilita trocas artísticas complexas e desafiadoras entre os campos poéticos e técnicos, e se estende, igualmente, sem fronteiras, para a antropologia, a filosofia, a sociologia e estudos culturais.

A partir do exposto, nota-se que as inquietações que mobilizam os ensaístas desta coletânea originam-se no hibridismo de diálogos dos artista-pesquisadores, pois o desafio maior é, por um lado, sinalizar sensivelmente aquilo que o teatro sabe fazer, e, por outro, borrar as fronteiras interartes, fomentando e prospectando novos hibridismos, constelações, procedimentos e expedientes tradicionais ou inovadores de criação artística.

No primeiro ensaio *Questões sobre colaralidades: formas e contextos*

*de grupos performativos multissensoriais, o(a) autor(a)*, inicialmente, discorre e indaga sobre o frequente uso do conceito de Coralidade em pesquisas e processos criativos contemporâneos. A ideia de coro, de coralizar, de dar um aspecto coral é mostrada como uma imagem dinâmica, plural e múltipla de bordas permeáveis a negociações com campos de conhecimentos e tradições artístico-culturais díspares. Nesse contexto dialógico, a teatralidade é discutida e problematizada em correlação à proposta de Jean-Pierre Sarrazac e ao ritual indígena brasileiro do Toré. O(a) autor(a) afirma que novas coralidades podem ser produzidas tanto quanto tradicionais e recorrentes manifestações de grupos em performance podem ser mote de análise teórico-prático.

Em *Manipulações do corpo cênico no cinema: entre bonecos e seres objetificados nos filmes Dolls, de Takeshi Kitano e Time, de Kim Ki-duk*, o(a) autor(a) discute possíveis abordagens da noção de corpo e de manipulação desse corpo no cinema, a partir dos filmes *Dolls* (2002), do diretor japonês Takeshi Kitano, e *Time* (2006), do sul-coreano Kim Ki-Duk. O(a) pesquisador(a) estabelece um diálogo sensível entre fronteiras e tradições do Oriente e do Ocidente, e alinhavando a arte milenar japonesa do *bunraku*, a fenomenologia de Merleau-Ponty, a antropologia de David Le Breton, o cinema de Cassio Abe e Jean-Louis Baudry, cultura e literatura, com Donald Keene, Júlio Bezerra e Susana Viega. Observam-se nos dois filmes, formas de objetificação do corpo e do sujeito, em uma manipulação que transborda e se amplifica por meio das relações construídas pelos personagens, lentamente transformados em marionetes de suas ações e de seus destinos.

Em *Dogville: um estudo semiótico à luz de Friedrich Nietzsche*, o(a) autor(a) analisa o filme *Dogville* (2003), de Lars von Trier, relacionando a obra com a estética proposta por Jerzy Grotowski no teatro pobre, e com os chamados impulsos humanos presentes na obra do filósofo F. Nietzsche, a partir dos signos judaico-cristãos presentes na poética. O estudo, percorre problemáticas sociais da produção cinematográfica, pautando-se nas discussões do entendimento de "bem" e "mal" segundo a cosmologia judaico-cristã problematizadas à luz das teses de Friedrich Nietzsche.

Em *Uma Leitura Espacial da Peça A Comunidade do Arco-Íris*, de Caio Fernando Abreu: *Em Busca do Espaço da Cena*, de *autor(a)*, temos um recorte do ensaio dissertativo que discute o contexto e os elementos que compõem o texto teatral "A Comunidade do Arco-Íris", com ênfase no estudo do espaço e estudos da cenografia. No Prólogo, temos uma breve contextualização sobre o texto dramático com destaque para as suas poucas indicações cênicas, o que amplia as possibilidades de representação do espaço dramático. O trabalho desenvolve-se com conceituações sobre o campo da cenografia, seus agentes, contextos, desenvolvimento teórico, técnico e a autonomia artística conquistada

na atualidade no processo de criação cênica. O Epílogo apresenta estratégias pensadas por uma profissional das visualidades da cena, em um exercício do processo de criação para construção espacial de cena, sem perder de vista, seu lugar artístico da cenografia, bem como o que está explícito ou implícito no texto dramático ao pensá-lo para a cena.

O ensaio *A Ultra Teatralidade na microssérie A Pedra Do Reino*, de autor(a) discute os procedimentos de direção e encenação utilizados pelo diretor Luiz Fernando Carvalho na microssérie televisiva "A pedra do reino" (2007), inspirada na obra literária "Romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta" (1971), do autor Ariano Suassuna. O estudo apresenta elementos do modelo teatral épico, com destaque para as propostas antirrealistas, as semelhanças estéticas com a *Commedia dell'arte*, o Medieval, o Cavalo Marinho e a cultura popular brasileira. Amplifica-se a análise na dimensão estética, ao esmiuçar as escolhas da direção, montagem e edição fílmica, que revelam uma *mise-en-scène* que flerta com o teatro e o performativo. O estudo demonstra a potência da teatralidade televisiva, e a fluidez de processos de criação híbridos da cena contemporânea, em suas múltiplas linguagens.

Em *Escrituras Poéticas Negras na Cena Brasileira do século XXI: Tendências estéticas, culturais e políticas*, de autor(a), temos uma pesquisa que apresenta o posicionamento decolonial, engajado na ação política e epistemológica para uma leitura crítica da colonialidade/ decolonialidade. Nesta direção, o estudo propõe a investigação da "dramaturgia negra" com recorte para os textos dramáticos já publicados, com atenção também à identificação de questões históricas, estéticas, sociais, culturais e políticas. Os questionamentos presentes na discussão identificam dispositivos estéticos, ideológicos, políticos e culturais comuns. Os textos estudados são organizados em três territórios que demarcam, agrupam e contribuem para a compreensão das singularidades e subjetividades que compõem a dramaturgia negra: Afirmação da Identidade (Política da Identidade); Dramaturgias do Tropeço (Identidade em Política); Escritas do não Protagonismo Identitário. A investigação destes territórios possibilita a compreensão do consumo das dramaturgias negras e suas dinâmicas de produção e circulação.

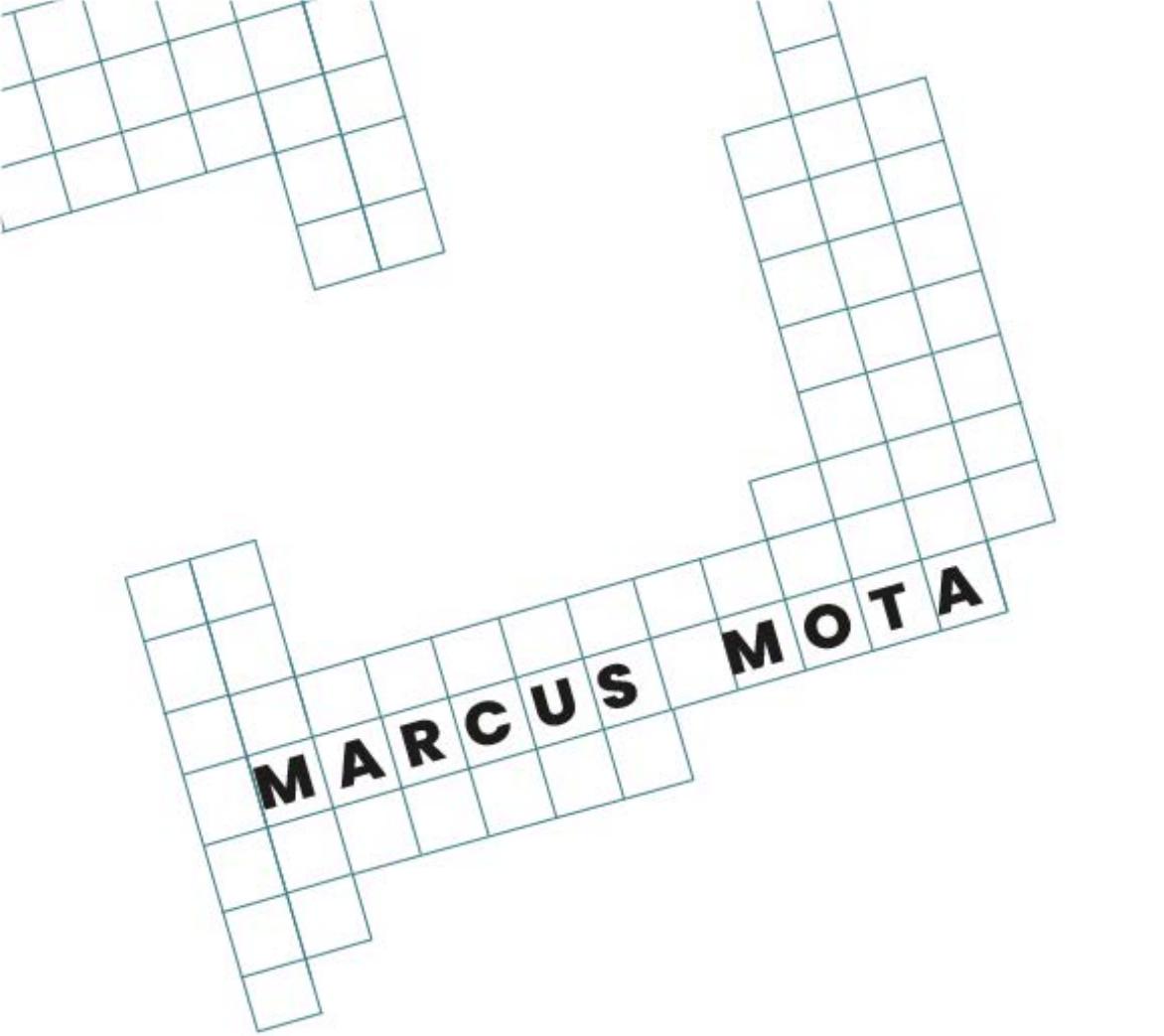
No ensaio *A obra La vida es sueño, de Pedro Calderón de La Barca e suas Traduções*, o(a) autor(a) mapeia a ampla gama de traduções editadas da obra *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de La Barca. A partir das análises, o(a) autor(a) compara as afinidades existentes entre cultura e língua, tendo como base a importância dos estudos tradutórios e o papel do tradutor ao desempenhar sua função e tradução interlingual. O ofício do tradutor existe desde tempos remotos, sua função é essencial para o desenvolvimento da humanidade, para a expansão

de territórios e fronteiras, sobretudo, para as Artes da Cena, que em grande medida trabalha, em performance, com a materialidade de textos dramáticos oriundo de culturas, idiomas e dialetos diversos. Conclui-se que o processo tradutório exerce um papel importante no artifício comunicativo entre culturas, já que ajuda os escritos a se perpetuar, via tradução, imortalizando obras clássicas.

O último texto do livro, *Os carrascos também morrem: Brecht no cinema – uma abordagem metodológica*, de autor(a), tem como objetivo analisar o filme de Fritz Lang, *Os carrascos também morrem* (1943), a partir do teatro de Bertolt Brecht. A pesquisadora lança mão de elementos basilares da metodologia brechtiana, em um processo de adaptação do teatro para o cinema. A partir dessa relação, o ensaio discute sobre as possibilidades de transpor os efeitos do estranhamento, fundamental para o teatro brechtiano, para o audiovisual, pensando em seus efeitos em uma outra linguagem.

A partir das obras ora apresentadas, põe-se à vista um horizonte de debates e de diálogos entre linguagens das artes e das humanidades, apontando a fluência entre fronteiras poéticas, técnicas, conceituais e estéticas, fundamentais para pensarmos a cena na contemporaneidade.

Bárbara Tavares, Gustavo Henrique e Ricardo Malveira.



MARCUS MOTA

**Questões sobre coralidades:**  
Formas e contextos de grupos  
performativos multissensoriais

## Preliminares<sup>1</sup>

O neologismo “coralidade” vem sendo utilizado com certa frequência em publicações universitárias e processos criativos brasileiros<sup>2</sup>. De imediato vem à mente a relação com a atividade coral e, em especial, os coros gregos antigos<sup>3</sup>.

Em um primeiro momento, temos uma reedição de referências à dramaturgia ateniense antiga de dois mil e quinhentos anos para legitimar, descrever e identificar ideias e práticas atuais. Assim, mais uma vez, vem à baila a ideia do chamado “teatro grego” como origem recorrente do teatro<sup>4</sup>.

Em um segundo momento, já aparentemente desconectando-nos dessa longa história de formas e ideias, é possível perceber o modo pervasivo como o conceito de coralidades tem se difundido: grupos de pessoas em situação de performance estão presentes em contextos os mais diversos possíveis. Há coletivos em obras artísticas, como a ópera ou em sinfonias corais; em mobilizações sociais, como *flash mobs*; em encontros religiosos, como corais litúrgicos e louvores; em aplicações didáticas, como jograis e leituras de textos.

Em um terceiro momento, já no plano virtual, temos mediação tecnológica da ideia de coro em dramaturgias de games e, já algum tempo, como um efeito de áudio, popularizado em pedais de guitarra – *chorus*. Nesse efeito, simula-se o som de vários sinais a partir de um, o original, que é duplicado, atrasado em milissegundos, e modificado em sua frequência. Assim, a partir de um som único, temos um resultado sonoro mais encorpado e amplo.

<sup>1</sup> Este texto integra materiais da pesquisa “Wagnerianas: Metodologia integrada de Dramaturgia, Orquestração e Mediação Tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de Coro do Teatro Grego Antigo”, financiada pelo edital CNPq/MCTI/FNDCT N° 18/2021.

<sup>2</sup> Como exemplos, v. recente tese Moretto (2022) e as dissertações Lampert (2021) e Leme (2022).

<sup>3</sup> Sobre o tema, ver Easterling (2005), Swift (2010), Andrade (2011), Billings; Budelmann; Macintosh (2013), Foster (2015), Pierre (2019).

<sup>4</sup> Sobre o tema, ver Mota (2008, 2012 e 2017).

Em uma quarta instância, temos a prodigalidade conceitual a partir de discussões multidisciplinares, que multiplicam aplicações do uso de “coralidades” para as mais diversas formas de produção de conhecimento.

Assim, coralidade transforma-se em um *framework* para descrever e estudar as tensões entre as experiências de construção da individualidade e da inserção do indivíduo em uma coletividade.

Podemos então compreender esse movimento de expansão e redefinição conceitual a partir do seguinte diagrama:

Figura 1: Diagrama conceptual sobre coralidades.

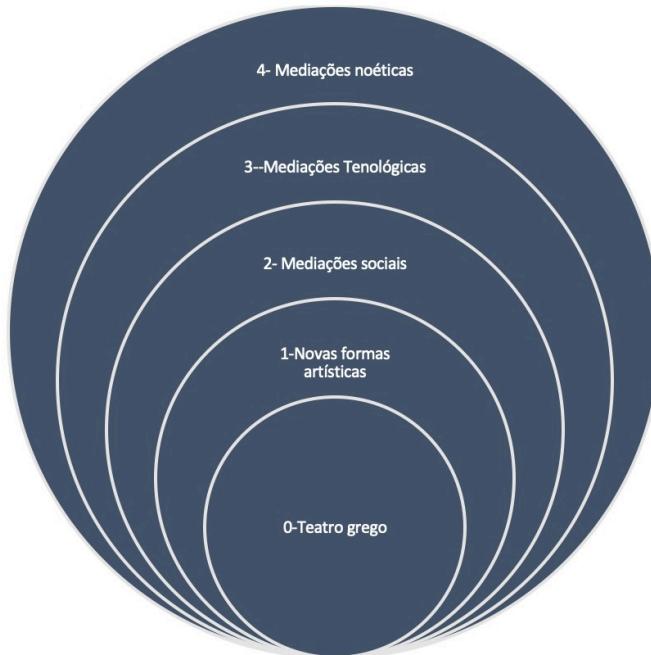


Figura 1: Diagrama conceptual sobre coralidades.

Fonte: LADI-UnB.

Embora pareça haver uma historicidade definida desses círculos concêntricos em transação, como uma pedra que é atirada em uma lago e forma ondas circulares e a pedra, no caso, seria o “teatro grego”, tal rede de distinções e recortes não é tão evidente em si. É o que

será o tema das discussões que se seguem.

## Não há ponto de partida

Paradoxalmente, podemos reconhecer nas ideias do dramaturgo francês e ensaísta Jean-Pierre Sarrazac um identificável impulso para que o debate em torno da “coralidade” fosse enfatizado e divulgado, mas não podemos compreender bem o que “os gregos têm a ver com isso”.

Comecemos com Jean-Pierre Sarrazac. Segundo o pesquisador francês Martin Mégevand, em um apanhado sobre os usos do conceito de coralidade:

No espaço de vinte anos, essa noção, que Jean-Pierre Sarrazac foi o primeiro a se arriscar a propor, em *L’Avenir du drame* [O Futuro do dramal], de 1981, pouco a pouco se impôs não só como um instrumento incontornável de análise dos textos dramáticos, mas também de certos espetáculos contemporâneos (MÉGEVAND, 2018, p. 37).

Entre as ideias propostas por Sarrazac está uma provocativa constatação:

O desaparecimento quase total dos coros no teatro contemporâneo não é senão o efeito aparente de uma imensa disseminação da função coral. O teatro atual suscita, com efeito, a disposição coral das personagens. Contra o predomínio, no teatro dramático, da personagem que age, Brecht fez subir à cena uma personagem preferencialmente passiva, reflexiva, isto é, coral (SARRAZAC, 2002, p. 111, grifos nossos).

Nesta constatação, opera-se em diversos níveis de referência:

1-detecta-se a relação inversamente proporcional entre uma erradicação do recurso a grupos corais na dramaturgia contemporânea e um crescente uso de técnicas de coro em agentes não corais. Ou seja, há a passagem de coros como extranumerários presentificados em cena para transferência de atividades ligadas a extranumerários para outras formas de performance. “Do coro para a função coral” parece ser o lema para os novos tempos, para novas práticas de recepção da atividade coral presente da dramaturgia ateniense antiga. Assim, temos ao mesmo tempo, caminhos opostos e complementares: o que hoje escasseia manifesta abundantemente de outra forma. Trata-se, em todo o caso, de uma conexão criativa com a tradição: os coros

abundantes no passado foram sendo reduzidos. E em sua redução foram transformados em outra coisa. Assim, desaparecimento iguala-se a variação, mutação, renovação. Note-se que o horizonte de observação é contemporâneo ao observador: a partir da prática dramatúrgica atual é que se pode ver dois movimentos paralelos e conjugados: o desvanecimento da presença de um é a incremento da emergência do outro. Assim, estão sobrepostos sob a perspectiva de agora não haver mais coros como havia antes e haver a função coral, ou atividade coral de uma nova maneira. Nesse paradoxo, a dinâmica temporal efetiva-se em acúmulo de incompletudes – o que passou não se detém em sua epocalidade, e o que hoje vigora não resiste ao fascínio de outrora.

2- Brecht como fator liminar entre uma dramaturgia da ação e outra da passividade. Segundo Sarrazac, a passagem do coro para a “coralização personativa” passa pela poética de Brecht. Ter uma função coral é adquirir aspectos atribuídos à atividade coral, como um agir reflexivamente, ou se distanciar dos eventos imediatos que ocorrem em cena para interpretá-los, analisá-los, julgá-los. Mais que Brecht, Sarrazac ecoa tanto o coro como um espectador ideal, de August Schlegel (1772-1829) quanto como testemunha julgadora, de Friedrich Schiller (1759 – 1805)<sup>5</sup>. Em ambos o coro se interpõe aos personagens, em outro plano dramático. Assim, há em cena o mundo habitado pelos agentes não corais e uma outra dimensão para qual o coro transita e então pode, afastando-se, estabelecer comentários e avaliações. Em todo caso, o que está em jogo é uma distinção binária de atos:

<sup>5</sup> Mais especificamente: “Sobre o uso do coro na tragédia”, de F. Schiller, prefácio ao drama **A noiva de Messina**. Tragédia em coros, em quatro atos (1803); quanto a A. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Litteratur*, n. 3.

Figura 2: Diagrama de oposições conceptuais.



Fonte: LADI-UnB.

Há, pois, uma marcada separação entre dois perfis diversos de ação, os quais são designados por agentes diferentes. Cabe ao coro não agir ou agir reflexivamente, e ao personagem agir ou não atuar reflexivamente.

Estes perfis diversos por agentes diferentes são agora redefinidos na contemporaneidade por meio de fusões, transformações, transferências: no lugar do coro, tem uma personagem com função coral, um suporte dramático que age reflexivamente, mas não é um coletivo.

Assim, se o coro tinha o privilégio de se dissociar da continuidade espaço-temporal dos eventos apresentados em cena para se mover em outros planos dramáticos, agora esta prerrogativa é apropriada por um agente destacado em sua singularidade ou um grupo em sequência de agentes individuais.

As fusões e inovações indicadas por Sarrazac se constroem a partir de distinções *a priori*: parte-se de uma antinomia entre duas funções dramatúrgicas para se gerar uma síntese. Dessa forma, a síntese seria a solução de impasses dessa antinomia entre o coletivo e o individual, a atividade e a não atividade, entre o reflexivo e o não reflexivo. Para além desse rol dessas contraposições dicotômicas, há a possibilidade de se produzir diferentes abordagens que ampliam a questão da coralidade. E podemos começar com um exemplo próximo a nós.

## Outros coros

O **toré** é um ritual indígena presente em diversas etnias distribuídas pelo Nordeste brasileiro. Em nosso caso, vamos nos concentrar no bem documentado toré entre os Pankakarú, que vivem em Brejo dos Padres, no interior de Pernambuco. Em um vídeo de 2012, vemos podemos identificar alguns traços dessa performance<sup>6</sup>:

1–Temos em primeiro plano um grupo de figuras com vestimentas rituais – são os praiás:

Os Praiás, que representam uma categoria especial de Encantados, assim como estes próprios, têm por função unir o universo mítico e o mundo dos homens, através de um momento lúdico de afirmação étnica. Cabe-lhes o diagnóstico de diversas doenças, assim como o aconselhamento e proteção dos indígenas. Apenas os Praiás, no entanto, podem dançar com folguedos, ou seja, vestimentas rituais feitas de croá (MAIA, 1992, p. 44).

Estes mediadores entre o mundo humano e o espiritual são mascarados formam um grupo especial dentro do ritual<sup>7</sup>.

Eles se distinguem do resto da população que vai dançar e cantar em conjunto. Além da máscara e do figurino, os praiás portam maracás, as quais vão reunir o ritmo altissonante da percussão ao som das vozes e dos passos.

<sup>6</sup> Link: <https://mirim.org/pt-br/node/17217>. Vídeo no youtube: <https://youtu.be/bwPZZHvK65I>

<sup>7</sup> Segundo a fala de Nhenety Kariri-Xocó, "O instrumento musical maracá é tocado de acordo com os batimentos cardíacos do coração, respeitando e seguindo o ritmo da vida. Quem traz o maracá na mão, está com o Planeta Terra em miniatura, simbolizada no coité[cabaça]. Girar este instrumento na mão é movimentar o mundo, trazendo o dia, a noite, faz mudar as estações. [...] Os círculos dos movimentos da dança representam a circunferência da Terra, do sol e da lua, a aldeia, a maloca, o círculo da vida (apud NETO, 2016, p.169)."

Figura 3: Cena do ritual do toré. Praiás.



Fonte: Youtube. Editado no LADI-UNB.

2 - Um outro grupo próximo ao dos mascarados é o composto pelo pajé e aqueles que vão “puxar” o canto. No vídeo, os praiás se colocam em movimento depois de o pajé e seu grupo entoarem o canto de início das danças. Como figura de autoridade e orientação, os atos do pajé determinam a ordem dos eventos e sua duração. E tudo pelo canto e pelas maracás. Ou seja, o pajé e sua amplificação por seu grupo de apoio é a marcação sonora e audível da performance.

Figura 4: Cena do ritual do toré. Pajé.



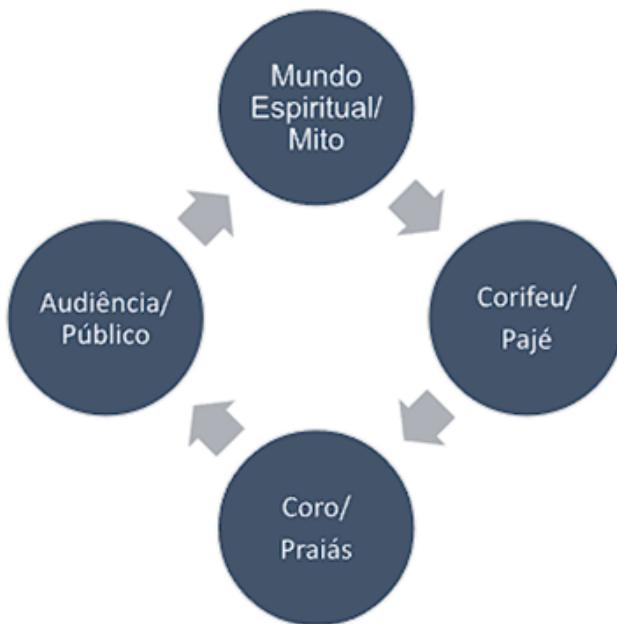
Fonte: Youtube. Editado no LADI-UNB.

3 - Performance enovelada: depois da indicação do pajé, os mascarados seguem em uma marcha acelerada, levantando poeira do chão e atraindo para si a população. A trajetória não é linear: de uma circunferência mais aberta, no prosseguir da festa vamos partindo para diversas rodas, multiplicadas pelo terreiro. Inicialmente, duplas de praiás dão as mãos para os festejadores. Mas há muita gente, e duplas e trios fazem seus rodopios na orientação anti-horária, sem o nexo com os mascarados. Depois de alguns instantes depois uma estrutura radial: há um centro espacial e sonoro que gravita em torno do pajé. Desse centro saem os arcos de mascarados e do povo. Então há uma força centrípeta no movimento geral que foi das bordas extremas para o centro. Em outras palavras: "No centro ficam aqueles

que 'puxam' as canções – o pajé, que dirige o ritual, além de homens e mulheres em que se manifestam os Encantados. Em torno dos 'cantadores' dançam, aos pares, os demais participantes" (LUZ, 1987, p.74). Assim, o espaço vai adquirindo seus contornos, suas curvas durante a dança circular e os encaixes entre os integrantes da festa. A multiplanalidade do espaço em suas ondas de gente é a figuração plástica e visível do canto ritual em *looping*.

Treinados com as referências dos cursos de teatro, não é difícil de correlacionar o que se performa no toré com os coros gregos antigos. Há quatro níveis funcionais bem perceptíveis mediados pelo som e pelo movimento:

Figura 5: Diagrama das múltiplas referências no Toré/ Teatro grego.



Fonte: LADI-UnB.

No toré temos uma mixagem *in loco* desses níveis e funções performativas: ao fim todos se fundem em um giro comum, compartilhado, reforçando retorno do som e da dança a vigência da renovação cosmobiológica, do vínculo entre os partícipes do ritual<sup>8</sup>.

8

Ver BURKERT, Walter. *A criação do sagrado*. Lisboa: Edições 70, 2001.

Figura 6: Teatro de Dioniso, Atenas.



Fonte: LADI-UnB.

A área da orquestra, em que ficam o coro e os agentes não corais, não se confunde com as fileiras de assentos que se erguem verticalmente. Enquanto coro e personagens se movimentam na área da orquestra, o público acompanha os eventos encenados a partir do *theatron* ou *auditorium*.

Ou seja, temos em um e outro caso, na dramaturgia ateniense e no toré, a mobilização de grupos em atividades multissensoriais. Como se pode perceber mesmo que haja cantos e danças em situação performativa, há diversos modos como a interação entre os integrantes do acontecimento cênico-musical é efetivada.

O apelo a uma performance cultural brasileira se impõe como um “estranhamento esclarecedor”: o toré não é uma tragédia grega,

nem a última é o que comumente a assentamos em abstrações historiográficas. Disso, fomos preparados para estudar tragédias gregas como algo que elas não são e, depois, buscamos compreender performances culturais brasileiras a partir desse alheamento. Ao tentar compreender o toré em suas especificidades que se entrechocam com nossa cultura letrada, com essa erudição que acumula informações e concepções na maioria das vezes baseadas em uma experiência cênica mais hegemônica – a de intérpretes reduzidos a uma atividade verbal para uma audiência. Esse controle da interação e do espetáculo por meio de uma presumida uniformização midiática e sensorial foi o que nos legou séculos de discussão e enquadramento do teatro grego em uma moldura explicativa e modelar<sup>9</sup>.

Ao nos voltarmos ao toré partindo do que aprendemos sobre o teatro grego, vislumbramos um jogo de aproximações e distâncias. Há tanto em um quanto no outro a determinante presença de um coletivo que dança e canta e que se distingue de outro coletivo por meio de, entre outras coisas, uma caracterização pertinente. Sobre a dinâmica coral da dramaturgia ateniense não temos muitas informações além dos textos restantes do repertório. Há momentos de jogo com os agentes não corais e outros em que esse jogo é suspenso, fazendo com que se associe esse afastamento ou desligamento com a função da audiência<sup>10</sup>. Mas um aspecto do uso dos coletivos no toré nos ilumina a situação performativa na dramaturgia ateniense. Há o desdobramento de coletivos multissensoriais durante a performance do ritual: de um lado temos o grupo dos Encantados, com sua “indumentária alegórica”, e o outro do pajé e seus auxiliares. Se os Encantados criam trilhas audiovisuais no espaço aberto do terreiro, o pajé entabula um alternante jogo melódico de perguntas e respostas com seus auxiliares.

Sendo assim temos dois “coros”, com atribuições específicas: um que dança e propaga os sons em passos, movimenta os sons; outro que enuncia o movimento do som no vai-e-vem entre o pajé/corifeu e os auxiliares/coro. É a partir desse desdobramento que teremos a generalização performativa do ritual no qual todos participam das danças, todos se tornam um grande coro. A atividade coral é inclusiva: inicia-se pela condução dos cantos e danças e depois se diversifica em ondas, como os sons, pelo terreiro.

<sup>9</sup> Ver DUPONT, 2017.  
<sup>10</sup> Mota(2008).

## Conclusões provisórias

A nova coralidade personativa assinalada por Sarrazac a partir do teatro contemporâneo é construída a partir da recepção de modelos e formas da dramaturgia ocidental europeia. Essa construção enfrenta, entre outros impasses, o desafio de encontrar alguma racionalidade expressiva para responder que o coro é como um mediador de experiências e acontecimentos multiplanares. Novas coralidades podem ser produzidas tanto quanto tradicionais e recorrentes manifestações de grupos em performance podem, enfim, ser melhor interrogados.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Cláudia. *Coro: Corpo como Experiência Colectiva e Espaço como Vivência Poética. Intersecções e Cruzamentos entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário.* Dissertação, Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa, 2011.

BILLINGS, Joshua; BUDELMANN, Felix; MACINTOSH, Fiona. (orgs.). *Choruses ancient and modern.* Oxford: Oxford University Press, 2013.

BURKERT, Walter. *A criação do sagrado.* Lisboa: Edições 70, 2001.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental.* Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

EASTERLING, Patricia. Le chœur dans la tragédie grecque d'après les commentaires anciens. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 15.e année, N°3, p.1585-1589, 2006. Link: [https://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_2006\\_num\\_150\\_3\\_87215](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2006_num_150_3_87215).

FOSTER, Clare. In: Alex Flynn & Jonas Ninius (orgs.) *Anthropology, Theatre, and Development.* Londres, Palgrave Macmillan, p.224-257, 2015.

LÉGER, Richard. *Le chœur: de la conscience collective à la conscience*

*individuelle. Exploration de la choralité.* Thèse de Doctorat, Université d'Ottawa, (2008).

LEME, Rodrigo. *A vizinhança fantasma: um panorama da coralidade no cinema e outras artes.* Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

LUZ, Lídia. *Dossiê do Comitê Pró-Índio ao Grupo de Trabalho Interministerial para Regulamentação Fundiária da Área Indígena Pankararé.* São Paulo: s/e 1987.

MAIA, Suzana. *Os Pankararé do Brejo do Burgo: Campesinato e Etnicidade.* Monografia, Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1992.

MÉGEVAND, Martin. *Coralidade.* *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas.* Florianópolis, n. 20, p. 37-39, 2018.

MORETTO, Roberto. *Coro e Coralidade: (Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira... Da Cultura Europeia Contemporânea do Disenso).* Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022. Link: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-09062022-141215/pt-br.php>

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia ateniense: Espaço, som, organização textual.* *Dramaturgia em Foco*, v. 1, p. 78-95, 2017.

\_\_\_\_\_. *Entre música e pintura: Kandinsky e a composição multissensorial.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

\_\_\_\_\_. *Teatro e música para todos: o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021).* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2022.

\_\_\_\_\_. *Teatro grego: novas perspectivas.* In: ROCHA, Sandra (org.). *Cinco ensaios sobre Antiguidade.* São Paulo: Annablume, 2012.

p. 129-143.

NETO, Ruy. *Cânticos de Cura dos Kariri-Xocó*. Dissertação, PPG-Música, Universidade Federal da Paraíba, 2016.

PIERRE, Maxime. Le groupe de chanteurs du *no* est-il assimilable à un chœur de tragédie grecque ? *Revue de littérature comparée*, n.372, p. 379 - 397, 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo COSACNAIFY, 2013.

\_\_\_\_\_. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SCHILLER, Friedrich Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie / On the Use of the Chorus in Tragedy. Trad. e notas de Guido Avezzù. *SKENÈ. Journal of Theatre and Drama Studies* 1.1, p.135-166, 2015.

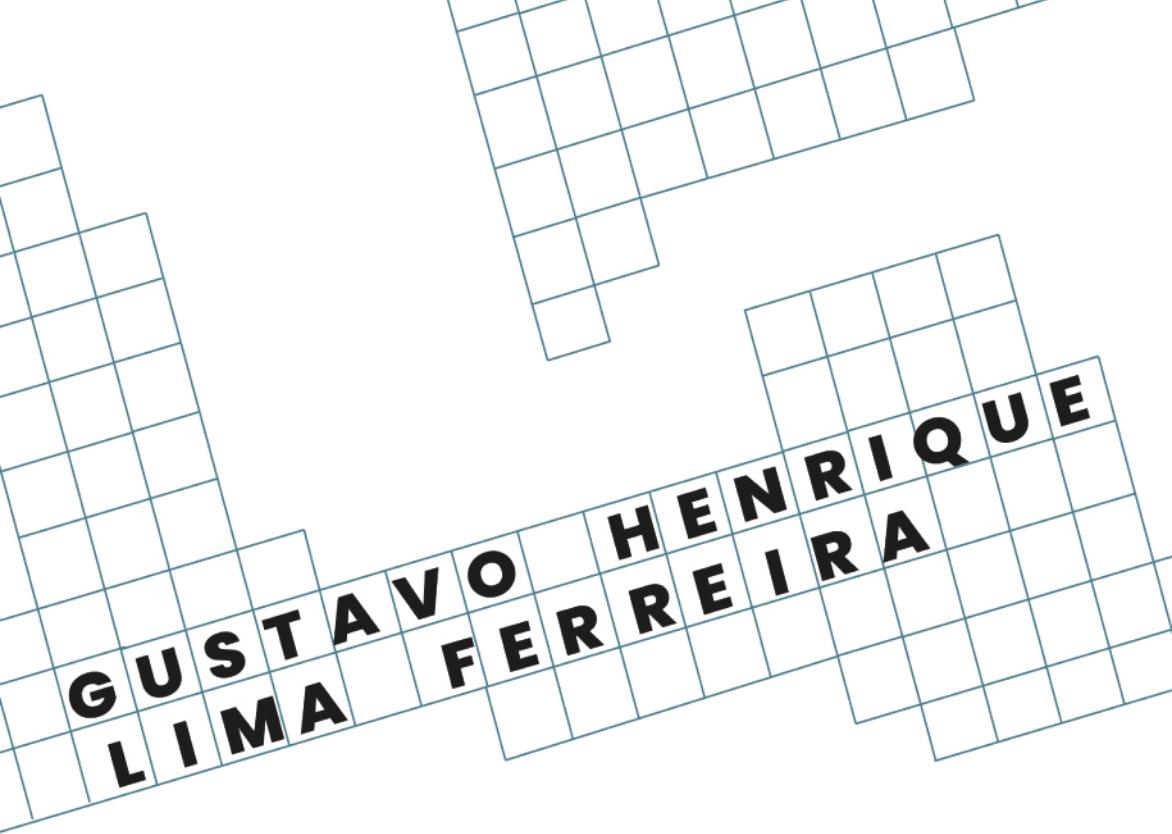
SOUZA, André L O P; TOMÁS, Alzeni de Freitas; SANTOS, Juracy Marques dos. A Ecologia Sonora na performance ritualística de Toré Tuxá. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria:UFSM, 11. 3, p. 20-46, 2018.

SWIFT, Laura A. ***The hidden chorus: Echoes of genre in tragic lyric***. Oxford: Oxford University Press, 2010.

TRIAU, Christophe. Choralités diffractées. La communauté en creux. *Alternatives théâtrales*, no 76-77, p. 5-11. 2003.

## Referência Audiovisual

PANKARARU de Brejo dos Padres. Direção: Vladimir de Carvalho. 1977. Duração: 00:41:49. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=pm49v-JdeAU>



**GUSTAVO LIMA FERREIRA HENRIQUE**

## **Manipulações do corpo cênico no cinema:**

Entre bonecos e seres objetificados,  
nos filmes *Dolls*, de Takeshi Kitano  
e *Time*, de Kim Ki-Duk

A arte situa-se no intervalo, fino como a  
pele, que separa a verdade da mentira.  
Monzaemon Chilamatsull

## Percebendo o cinema

Começamos nossa discussão a partir do olhar e da percepção da obra cinematográfica. Em *Conversas - 1948*, Merleau-Ponty (2009) faz uma crítica ao que denomina de pensamento clássico, em que a experiência vivida é tida como subordinada à inteligência, que tornaria inútil a percepção das coisas por meio dos sentidos, pois são entendidas como “meras aparências e apenas o saber metódico do cientista, suas medidas, suas experiências podem nos libertar das ilusões em que vivem nossos sentidos” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 2).

Como contraponto ele propõe, pela fenomenologia, que a relação com o mundo passe pela percepção adquirida na experiência vivida, em que o conhecimento não se dissocia do corpo e corpo e mente não mais se separam.

As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; [...] cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostis, resistentes) e, inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 23-24).

Para Merleau-Ponty, até aquele momento, na década de 1940, o cinema ainda não havia produzido muitas obras que pudessem ser classificadas como arte, pois se via preso à lógica do estrelato e ao uso exagerado dos elementos técnicos, como as mudanças de plano, ou mesmo a grande dependência dos diálogos, o que ele chama de tentações “em que ele [o filme] pode ficar aprisionado e encontrar o sucesso omitindo os meios de expressão mais propriamente cinematográficos” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 60).

Ainda que essa crítica seja válida para diversos filmes que continuam a ser produzidos dentro da lógica do entretenimento, o

cinema na segunda metade do século XX se desenvolve de maneira marcante como representação artística e, nesse sentido, é interessante que algumas de suas características se encontram com o que o próprio Merleau-Ponty já apontava como aspectos fundamentais para essa arte.

O que pode contribuir para a beleza cinematográfica não é nem a história em si, que a prosa contaria muito bem, nem por uma razão muito maior, as ideias que ela pode sugerir, nem por fim os tiques, as manias, esses procedimentos pelos quais um diretor de cinema é reconhecido e que não têm mais importância decisiva do que as palavras favoritas de um escritor. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 61).

Três anos antes, o próprio teórico já apontava para essa questão em uma conferência em que fazia uma relação entre cinema e fenomenologia. "Se, agora, examinamos o filme como um objeto a se perceber, podemos aplicar, em relação a isso, tudo o que acaba de ser dito sobre a percepção em geral." (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 110). O filme, como um objeto a ser percebido, vai além da simples imitação ou representação do mundo. Ele passa a ser o espaço singular de uma experimentação, que se pode dizer até mesmo autônoma, no sentido de bastar-se pelo próprio ato da experimentação em si, a ser observado.

Partindo dessa premissa, neste artigo, olhamos para os filmes *Dolls* (2002) e *Time* (2006) pensando nas relações de corpo-sujeito e das transformações que os personagens sofrem ao longo das obras. Antes de *doramas* e *k-dramas* invadirem *streamings* e *tvs* nos dias atuais, no início dos anos 2000, poucas obras japonesas e coreanas quebravam as barreiras de distribuição para serem exibidas nos cinemas brasileiros.

Cineastas como o japonês Takeshi Kitano, nascido em 1947 e o coreano Kim Ki-Duk, que faleceu de COVID-19, em dezembro de 2020, prestes a fazer 60 anos, seguem desconhecidos de grande parte do público. Ainda assim, filmes como *Dolls* e *Time*, que à época passaram pelo Brasil em mostras e sessões temáticas, são obras que merecem ser redescobertas, pois se mantém relevantes e abertas a olhares atenciosos. Aqui, o olhar atravessa lentes reguladas a partir do teatro *Bunraku*, que servirá de referência para a discussão e se faz presente diretamente na primeira obra.

Figura 1 - Cartaz do filme *Dolls* (2002).



Fonte: divulgação IMDB. Clique ou escaneie o QR code, para acessar o trailer do filme

Em *Dolls*, o diretor Takeshi Kitano usa a referência do teatro *Bunraku* nas histórias de três casais distintos que se entrecruzam pela tela. Essas histórias não obedecem a nenhum tipo de cronologia ou linearidade que as relacionem umas às outras, fazendo com que o filme apresente uma sucessão de cenas e imagens desconectadas umas das outras, mas que se apresentam em completa harmonia na tela, diante do olhar do espectador, dentro desse ritmo cinematográfico, do qual fala Merleau-Ponty, em que o fundamental para a construção do filme está na escolha e no arranjo dessas cenas. Nesse contexto, a relação com o espectador pressupõe não apenas uma compreensão do filme, no sentido intelectual, mas requer um estado de apreensão, de recepção e percepção do que se passa na tela.

Para o espectador, o que se estabelece é uma relação com o filme não mais como cognitiva e, sim, sensorial. [...] O que se reivindica é o reconhecimento, no âmbito da teoria do cinema, de um sentido sensível que se não é superior ao sentido lógico a este é anterior. [...] A produção cinematográfica mais contemporânea se acha intimamente li-

gada a uma mudança de olhar lançado ao corpo. O corpo como reflexo, como metáfora, como lugar experimental de representação. (BEZERRA, 2010, p. 2).

Essa relação traz novamente a questão da percepção, ressaltada por Merleau-Ponty. Transpondo para o cinema um comentário do próprio autor sobre a pintura, cabe ao cinema ser “não uma imitação do mundo, mas um mundo por si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 58). Esse mundo que é espaço de uma experimentação que se realiza pela percepção. Dentro desse mundo que seria o cinema, Jean Louis Baudry discute a relação do sujeito com o filme.

O espectador identifica-se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo – do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima – obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta decerto a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmera. [...] O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. (BAUDRY, 2003, p. 397).

Tratando dessa questão a partir da área da fenomenologia, Susane Viegas defende, a partir dos textos de Merleau-Ponty, que essa relação com o filme, na lógica da percepção, se dá exatamente através do olhar. Não apenas o olhar do espectador para o filme, mas também o olhar que volta do filme para o espectador.

O olhar na percepção cinematográfica coincide e coexiste com o próprio filme visto e, através do olhar da personagem, o olhar de quem vê é reenviado a si mesmo como visível. [...] O ver não é simplesmente um pairar sobre os objectos, como forma de reconhecimento ou de escrutínio de propriedades, como, por exemplo, as descrições cartesianas de objectos e de pessoas, mas é uma sedução, um envolvimento de ambas as partes com uma mudança nos dois campos. [...] o olhar do espectador, o olhar que vê, é reenviado para si próprio como visível para outro. Ver é ser visível. (RAINHO VIEGAS, 2008, p. 35-36).

Essa relação do olhar é um ponto fundamental em *Dolls* e vai ocorrer dentro da referência ao *Bunraku*. Logo na primeira cena são vistos trechos de uma apresentação do espetáculo *Meido no hikyaku*<sup>12</sup>, do autor Monzaemon Chikamatsu (1653-1724). Após essa primeira cena é que vão surgir as três histórias e a forma como é feita essa transposição, da cena dos bonecos para os atores humanos, tem

12 “Mensageiro do submundo” em tradução livre.

como base a relação traçada pelo olhar das marionetes.

O casal de bonecos, Chubei e Umegawa, aparece liberto da presença dos manipuladores. Eles se olham e depois viram na direção da câmera, não olhando diretamente, mas para além da tela, se colocando como observadores dessa história que vai ser contada diante delas. Já em primeiro plano, fica claro que as marionetes se reconhecem naquela história, mas faz com que o olhar do espectador seja mediado pelo casal de bonecos. O espectador observa aquelas histórias através do olhar de Chubei e Umegawa. O olhar, portanto, parte do espectador para as marionetes, delas para os personagens do filme e esse olhar para a câmera faz com que elas olhem também para o espectador em si. Esse olhar, portanto, coloca o próprio espectador em relação aos personagens daquelas histórias, já que ele olha as marionetes, que o olham de volta da mesma forma como olham os personagens do filme. Essa lógica é reforçada no final do filme, quando mais uma vez, assim que a história é encerrada, Chubei e Umegawa aparecem novamente e o processo se repete, eles se olham e voltam a olhar para aquela história que se encerrou, reafirmando a posição de contadores e mediadores daquela história.

O filme apresenta em suas histórias um conjunto de imagens que brinca com elementos da lógica do teatro *Bunraku*, como o uso das cores, da música e até mesmo a interpretação dos atores, num diálogo entre linguagens. Na primeira história, Matsumoto (Hidetoshi Nishijima) e Sawako (Miho Kanno) são apaixonados, mas o rapaz é convencido pelos pais a abandoná-la para se casar com a filha de seu chefe. Após uma tentativa de suicídio, Sawako acaba sofrendo graves danos mentais, levando Matsumoto a rejeitar uma vida socialmente invejada, para se dedicar completamente à mulher que havia abandonado, em uma vida errante e sem perspectivas. Essa história vai servir como fio condutor para todo o filme e com isso, é nela que se percebe um uso mais direto da linguagem do teatro *Bunraku*. Na segunda história, Hiro (Tatsuya Mihashi), um chefe da máfia, relembra do grande amor, Ryoko (Chieko Matsubara), a quem abandonou muitos anos antes num banco de um parque. Ryoko prometeu esperar por ele todos os sábados no mesmo lugar. Muitos anos depois, Hiro resolve retornar e tentar encontrá-la novamente. Na terceira história, Haruna (Kyôko Fukada), uma famosa cantora pop, abandona a carreira e se isola completamente após ter seu rosto desfigurado num acidente de carro. Para voltar a se aproximar

dela, Nukui (Tsutomu Takeshige), um de seus fãs mais devotos, toma uma atitude drástica, cegando os próprios olhos.

Essas três histórias vão se desenvolver a partir dos conflitos existentes entre os deveres sociais e as vontades do indivíduo, representados pela lógica do *giri*<sup>13</sup>, (obrigações, lealdade com a família, o estado, a classe social) e o *ninjô* (os "sentimentos humanos"). Esse pensamento, como ressalta Darci Kusano (1993), trata-se de "uma ética baseada no confucionismo, com ênfase no *giri*; um sentimento religioso alicerçado na doutrina budista e também no xintoísmo" (1993, p. 215).

A importância do *giri* se dá no sentido de um dever comunitário, de sobrepor o grupo ao indivíduo, enquanto o *ninjô*, ao ressaltar a individualidade se tornaria um pensamento egoísta e insensato. "*Giri* nega o direito do indivíduo de ser feliz à custa da sociedade. Ao fazê-lo preserva a sociedade, enquanto o *ninjô*, sem o controle do *giri*, deve eventualmente destruí-la" (KEENE, 1990, p. 35 – tradução minha)<sup>14</sup>.

Este pensamento vai ser a base dramática para os conflitos presentes em grande parte dos espetáculos do *Bunraku*, principalmente nas peças domésticas, em que o protagonista precisa decidir entre o seu dever, o *giri*, ou suas vontades, seu *ninjô*. Esse conflito entre o dever para com a sociedade e as ações individuais não se manifesta apenas no teatro japonês, mas está também na base da construção trágica do teatro grego clássico. O fio condutor das tragédias era o conflito entre o homem e o divino. A contradição entre a vontade divina e a vontade do indivíduo. O herói é sempre alguém capaz de ocupar os mais nobres postos, tamanha sua força e coragem. No alto de sua dignidade, surge o seu lado obscuro, capaz de cometer um erro terrível, o pior dos crimes. Um crime praticado por alguém contra a sociedade e que tinha, por extensão, ofendido os projetos morais do universo. Essa era a origem da importância dada à efetividade da punição. Tratava-se de restabelecer o equilíbrio próprio da justiça retributiva.

Importa considerar que, tanto no caso das tragédias gregas, como no caso do teatro *Bunraku*, o objetivo não era a apresentação do sofrimento, das dores das personagens, nem mesmo a interpretação

13 Leia-se "giri". *Giri* representa a grafia equivalente ao termo japonês 義理 (ou em hiragana ぎり). O termo também pode aparecer como *giri* em citações de outras obras, como em Darci Kusano (1993), mas no corpo do texto será dada preferência à forma de equivalência direta.

14 *Giri* denies the individual's right to be happy at the expense of society. In so doing it preserves society, as *ninjô* unchecked by *giri* must eventually destroy it. (KEENE, 1990, 35).

das ações humanas, mas sim abordar o comportamento, supostamente ideal, naquelas sociedades.

Voltando ao *Bunraku* e a relação entre *giri* e *ninjô*, tomemos o exemplo da própria peça que abre o filme *Dolls*.

Em *Meido no Hikyaku*, por exemplo, Chubei e a cortesã Umegawa estão apaixonados, mas apenas com o dinheiro que consegue no serviço de entregas de sua família adotiva, Chubei não tem como fazer uma oferta para o resgate da cortesã<sup>15</sup>. Para piorar a situação do casal, outro cliente está decidido a comprar o contrato de Umegawa. O dever de Chubei, seu *giri*, é com sua família e seu trabalho, com o cumprimento das entregas. Porém, ele acaba cedendo à vontade de estar com Umegawa e começa a desviar dinheiro das entregas para poder competir com as ofertas de resgate da cortesã. Seu amigo, Hachiemon tenta interceder para protegê-lo, mas só consegue agravar a situação, pois Chubei, que acabara de chegar, escuta a conversa e vê atingida sua honra. Neste momento, levado não mais apenas pela vontade, como também pelo orgulho, Chubei usa todo o ouro de uma importante entrega para comprar o contrato de Umegawa, mesmo sabendo que aquele ato acabaria por trazer desgraça aos dois.

A partir de então, não resta nenhuma saída ao casal senão tentar fugir e, nessa fuga os dois chegam à cidade natal de Chubei, onde seu pai biológico ainda vive como fazendeiro. Neste momento, outro exemplo de *giri* é apresentado. O pai de Chubei ao saber que o filho está na cidade deseja vê-lo, mas resiste a essa vontade, pois sabe que o seu dever perante a sociedade seria entregar o filho, caso o visse. Resta a ele rezar pela fuga do casal, numa tentativa inútil já que os dois terminam pegos e condenados à morte. No momento final da peça, Chubei reconhece sua transgressão e retoma a ideia do seu *giri*.

Chubei:

Eu sou culpado do crime e estou pronto para minha punição! Eu sei que não posso escapar da morte. Eu humildemente peço para que rezem pelo meu repouso. Mas a visão da angústia de meu pai vai ser um obstáculo à minha salvação. Por favor, como bondade, cubram o meu rosto. (KEENE, 1990, p. 194 - tradução minha)<sup>16</sup>.

15 O resgate de uma cortesã se dava com a compra do contrato com seu dono. Essa compra poderia envolver uma espécie de leilão caso houvesse mais de um possível comprador.

16 CHUBEI: I am guilty of the crime and I am ready for my punishment! I know that I cannot escape death. I humbly request you to pray for my repose. But the sight of my father's anguish will prove an obstacle to my salvation. Please, as a kindness,

A maior parte das peças domésticas de Chikamatsu segue o mesmo padrão dessa trama, em geral envolvendo um amor impossível de se realizar em vida, tendo na morte a forma que o casal encontra para se manterem unidos. Ao ceder completamente ao *ninjô*, o personagem acaba tornando-se vítima de suas próprias decisões, desencadeando uma sucessão de acontecimentos que vão levá-lo a uma situação da qual não tem como escapar. Em *Dolls* esse conflito é uma questão central para todo o desenvolvimento do filme. Assim como ocorre em geral no *Bunraku*, nas três histórias de *Dolls* é sempre o personagem masculino quem desiste de cumprir seu dever para, de certo modo, resgatar a personagem feminina. Em ambos os casos, tanto no *Bunraku* quanto em *Dolls*, essas ações e reações, tomadas a partir de princípios individuais, levam esses casais a deixarem de pertencer a qualquer grupo, passando a se portar como párias dentro da sociedade.

Para Le Breton, "os simbolismos de uma sociedade confundem-se, conferindo sentido e valor às iniciativas humanas e aos eventos diários ocorridos em certo ambiente" (2009, p. 41). Em *Dolls*, essa exclusão a qual os personagens vão ser submetidos, pelo conflito entre o *giri* e o *ninjô*, vai inferir diretamente em seus corpos e na relação deles com a sociedade. Sawako tenta o suicídio e, mesmo resgatada por Matsumoto, a jovem passa a viver numa espécie de transe, fazendo com que o casal se transforme nos "mendigos acorrentados". Na segunda história, Ryoku dedica sua vida à espera de um amor do passado, porém, quando Hiro decide procurá-la novamente, os dois estão envelhecidos, de modo que ela já não o reconhece mais. Quando o casal começa a se reaproximar, Hiro se vê exposto às circunstâncias que geram seu assassinato, justamente por ter cedido aos seus sentimentos pessoais. Na terceira história, Haruna se isola após seu acidente e seu fã, Nukui, abandona completamente sua vida anterior ao cegar os próprios olhos para poder se aproximar dela. Da mesma forma que Hiro, seu ato individual é justamente o que vai levá-lo a uma morte inevitável.

O que está em jogo em *Dolls*, portanto, não é uma simples imitação, ou até mesmo uma transposição das técnicas e convenções do teatro de bonecos para o filme e seus atores. Trata-se de uma experimentação, uma recriação a partir dessas referências. Retomando *cover my face*. (KEENE, 1990, p. 194).

a questão do olhar, quando os bonecos de Chubei e Umegawa olham para aqueles personagens, eles veem não uma imitação, mas um reflexo de sua própria história. Nas palavras de Cassio Abe:

Marionetes espreitam o mundo dos humanos. E três grupos de humanos que têm o mesmo destino das marionetes – o destino do arrependimento – aparecem na tela. Portanto, o mundo dos humanos descrito aqui pode ser tornado como “as recordações de marionetes”. (2005, p. 255 – tradução minha)<sup>17</sup>.

Figura 2 - Relação estabelecida pelos bonecos, Chubei e Umegawa, direcionando o olhar para o casal de “marionetes humanas”, Matsumoto e Sawako. Fotogramas do filme Dolls (2002) - 5'40" - 6'45".



Dentre as recordações, está a vergonha, a exclusão gerada pela individualidade, pela quebra do dever com o grupo, pela submissão ao julgamento alheio.

Para evitar tanto os descontentamentos pessoais como os coletivos, o indivíduo se conforma espontaneamente às expectativas de seus parceiros, seguindo códigos de interação e de conduta afetiva. Seu grupo de pertença exerce a pressão que confere normatividade aos comportamentos. A vontade de oferecer uma imagem positiva de si está estreitamente relacionada com o receio de perder a face ou de sentir vergonha. (LE BRETON, 2009, p. 94).

<sup>17</sup> *Puppets peer into the world of humans. And three groups of humans who have the same fate as the puppets – the fate of regret – appear on the screen. Therefore, the human worlds depicted here can be taken as “the recollections of puppets”.* (ABE, 2005, p. 255).

Antropólogo e sociólogo, Le Breton trata dessa relação entre o homem, seu corpo e a sociedade, criticando fortemente o pensamento dualista que separa o corpo do indivíduo. Ele traz à tona questões sobre as formas de como se pensa o corpo na sociedade, ressaltando a importância das relações culturais e sociais na formação do corpo e do indivíduo, indissociáveis um do outro, mas também tratando da forma com o indivíduo se relaciona com esse corpo, como esse corpo é visto, pensado e, principalmente, objetificado. "O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. [...] O corpo parece evidente, mas definitivamente, nada é mais inapreensível. Ele nunca é um dado indiscutível, mas o efeito de uma construção social e cultural". (LE BRETON, 2011, p. 18).

Figura 3 – Cartaz do filme *Time* (2006). Fonte: divulgação IMDB.  
Clique ou escaneie o QR code, para acessar o trailer do filme



Essas questões já aparecem em *Dolls*, contudo, no filme *Time* (*Shi Gan*, 2006), do diretor sul-coreano Kim Ki Duk, elas vão ganhar ainda mais força. Além da relação com o tempo, que se demonstra no próprio título do filme, *Time* vai lidar com temas como a relação

com o outro, a insegurança, a objetificação do corpo, a banalização das intervenções cirúrgicas e, principalmente, com a identidade do ser, a relação do indivíduo com sua própria imagem e as crises geradas pelas intervenções no próprio corpo, que se refletem não apenas no indivíduo, mas na sua relação com o outro.

Já nas primeiras cenas, vemos imagens da realização de uma cirurgia plástica de uma mulher que, ao sair da clínica esbarra com a protagonista da história, Seh-hee (Ji-Yeon Park), deixando cair o quadro de uma mulher no chão, que se quebra. A partir daí o filme gira em torno da relação de Seh-hee com Ji-woo (Jung-woo Ha). Depois de dois anos juntos, ela começa a acreditar que seu namorado está perdendo o interesse nela. Movida pela insegurança da sua imagem para o outro, Seh-hee decide desaparecer, mudando completamente seu rosto, por meio de uma extensa cirurgia plástica, realizada na mesma clínica que vimos na cena inicial do filme. Passados os seis meses necessários para sua recuperação, ela reaparece para conquistar Ji-woo como outra mulher, See-hee (Hyeon-a Seong).

A preocupação com o retrato, e, portanto, essencialmente com rosto, tomará uma importância crescente ao longo dos séculos (a fotografia substituindo a pintura: assim a quantidade de documentos de identidade, cada qual adornado por uma foto, dos quais dispomos hoje. A individualização pelo corpo se afinando pela individualização pelo rosto) (LE BRETON, 2011, p. 66).

Não somente o rosto, como o corpo e, mais do que ele, a imagem dos corpos vai ocupar um lugar de destaque ao longo do filme. Um dos espaços centrais dentro da história é um parque cercado por inúmeras esculturas eróticas. A presença dessas esculturas, assim como a interação dos personagens com elas, reforça a relação com o corpo, aqui definitivamente explorado e objetificado. Imagens de corpos que funcionam não apenas como objeto, mas também como espaço de intervenção.

O corpo não é mais um destino ao qual nos abandonamos, ele é um objeto que fabricamos à nossa maneira. A relação da consciência do sujeito com seu corpo modificou-se profundamente. O imaginário contemporâneo subordina o corpo à vontade, faz do primeiro um objeto privilegiado do âmbito da segunda (LE BRETON, 2011, p. 247).

A crise de identidade já se apresentava antes mesmo da mudança de rosto. Logo no início do filme Seh-hee tem um ataque de ciúmes na cafeteria e, na cena seguinte aparece pedindo desculpas "por ter sempre a mesma cara de tédio". Preocupada com o possível desinteresse do namorado, Seh-hee começa a instigar Ji-woo a pensar em outra mulher quando os dois começam a fazer sexo.

Seh-hee: Se lembra da garota que bateu no seu carro?  
 Ji-woo: Não.  
 Seh-hee: Mentiroso! Seja honesto.  
 Ji-woo: E daí?  
 Seh-hee: Nua, ela estaria mais exuberante. Com seios fartos.  
 Ji-woo: O que está fazendo?  
 Seh-hee: Está pensando nos seios dela? Está bem, pense nela. Essa mão é dela.  
 Ji-woo: Sabe, está ficando bizarro.  
 Seh-hee: Pense em mim como se fosse ela. (TIME, 2006).

Esse diálogo revela muito mais do que um fetiche. Depois de dois anos de namoro, Seh-hee se convence de que a única forma de manter o relacionamento é assumir uma nova identidade. Esse pensamento foi o estopim que a levou a fazer a cirurgia de mudança de rosto. Essa atitude, porém, desencadeia uma crise perante a sua própria identidade, especialmente quando percebe que, mesmo após seis meses de abandono, Ji-woo não consegue esquecer Seh-hee, levando-a a ter ciúmes de si mesma, da mulher que ela fora antes e que já não é mais. O rosto, como marca da identidade, faz com que ela já não se reconheça mais na mulher anterior. Ao mudar seu rosto ela assume uma nova relação, que vai modificar sua própria personalidade.

As crises de identidade são uma das consequências possíveis do transtorno da integridade corporal ou das modificações plásticas no corpo. A fenomenologia ontem (Merleau-Ponty), a antropologia hoje, mostram-nos que o corpo é a condição do homem, o lugar de sua identidade, o que se lhe arranca ou o que se lhe acrescenta modifica sua re-

lação com o mundo de maneira mais ou menos previsível. [...] Não se trata de modificar um ser mecânico e de subtrair uma peça defeituosa em um motor, trata-se de modificar o ser orgânico do homem (LE BRETON, 2011, p.399).

O filme se apoia na repetição como um recurso para trabalhar com esse tema da identidade, alternando e alterando de maneira cíclica pequenos elementos. Um exemplo está na foto do casal de namorados, sentados em uma das esculturas do parque, que vai reaparecer substituída por uma nova foto, com ambos no mesmo lugar, agora com a nova See-hee.

Figura 4 – Repetição das fotos de casal no parque de esculturas. Ji-woo (Jung-woo Ha) com Seh-hee (Ji-Yeon Park), à esquerda, e See-hee (Hyeon-a Seong), à direita. Fotogramas do filme *Time* (2006).



Um café e a própria clínica de cirurgias plásticas também servem de cenários constantes para onde os personagens sempre convergem. O próprio Ji-woo, ao descobrir o ocorrido, decide que a forma de lidar com essa relação é repetir a ação de sua amada e transformar ele também, seu rosto, ressurgindo como uma nova persona. Na tentativa de (re)encontrar a nova versão de seu amado, Seh-hee/See-hee acaba por testemunhar a sua morte e, incapaz de lidar com a perda, retorna novamente à clínica, encerrando o filme com uma repetição das cenas iniciais, revelando enfim que a mulher

com quem a protagonista esbarra no início, é essa versão final dela mesma, após as transformações.

Esse movimento cíclico, encerra a história em seu início, resetando o próprio tempo e ressalta a crise de identidade que perpassa o filme revelando a protagonista desmembrada em múltiplos eus. Suas versões se tornam de tal forma estranhas uma para a outra, que se encontram no fim do filme, que é também a repetição de uma das primeiras cenas. A foto que Seh-hee derruba no chão e leva para consertar a moldura, aparentemente pertencente a uma estranha, é dela mesma, ainda que não deixe de ser de outra, pois é daquela pessoa que Seh-hee está prestes a se tornar, See-hee. Enquanto que a própria mulher máscara com quem ela esbarra é, e não é, também ela mesma. Esse encontro, realizado no início do filme, mas revelado apenas na última cena, demonstra o completo descolamento entre essas identidades, (re)abrindo o tempo em que a história tende a se repetir de forma infinita.

As obras discutidas aqui se utilizam da suspensão da descrença em uma convenção com o espectador. Enquanto em *Dolls* somos apresentados aos bonecos Chubei e Umegawa ganhando vida e observando os casais que sofrem em vida para finalmente se encontrarem na morte, honrando a tradição das histórias de Chikamatsu, em *Time* a suspensão da descrença está na fragmentação da personagem que abre e fecha a história para si mesma. Explodida em seus eus, a protagonista enxerga do-e-no fim o reinício de sua história, dissociada de si mesma. Entendendo o cinema como espaço de experimentação, ambos os filmes apresentam transformações expressas pelas manipulações do corpo. Assim como os casais de *Dolls*, em *Time* também os personagens vão se transformar em marionetes de um conjunto de manipulações que eles mesmos se impuseram. Porém, enquanto em *Dolls* nós vemos casais de humanos que se portam como marionetes, manipulados pelo próprio destino, em uma história contada pelos bonecos do *Bunraku*, em *Time* vemos um único casal cuja manipulação está justamente na transformação direta de seus corpos e identidades, numa disputa de personagens/ personalidades, que dilacera sua relação e suas próprias identidades, terminando num reencontro dessas identidades repartidas, que não mais se reconhecem, reabrindo o tempo.

Seja pelo descumprimento do dever, dentro da lógica do teatro

Bunraku, que vemos em *Dolls*, ou mesmo pela auto-objetificação e manipulação de sua própria identidade, que vemos em *Time*, estamos diante de uma violência que recai sobre as personagens que advêm das suas próprias ações, que os transforma e violenta também o meio a sua volta, tendo o sacrifício como única solução final.

## Referências Bibliográficas

ABE, Casio. **Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano**. New York: Kaya Press, 2005.

BAUDRY, Jean-Louis. "Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base" (p. 381-399). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

Bezerra, J. (2010). "O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty". In: **E-Compós**, v. 13 n. 1 (2010). <https://doi.org/10.30962/ec.476>. Acesso em: 18 fev. 2023.

KEENE, Donald. **The Major Plays of Chikamatsu**. Columbia University Press, 1990.

KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LE BRETON, David. *As Paixões ordinárias: Antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Antropologia do corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

MACDORMAN, Karl F. "La critique théâtrale de Chikamatsu Monzaemon et sa relation à la Vallée de l'étrange. e-Phaïstos. Revue d'histoire des techniques". In: *Journal of the history of technology*, IX-1, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/ephastos.8706>. Acesso em 20 fev. 2023.

MERLEAU - PONTY, Maurice. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

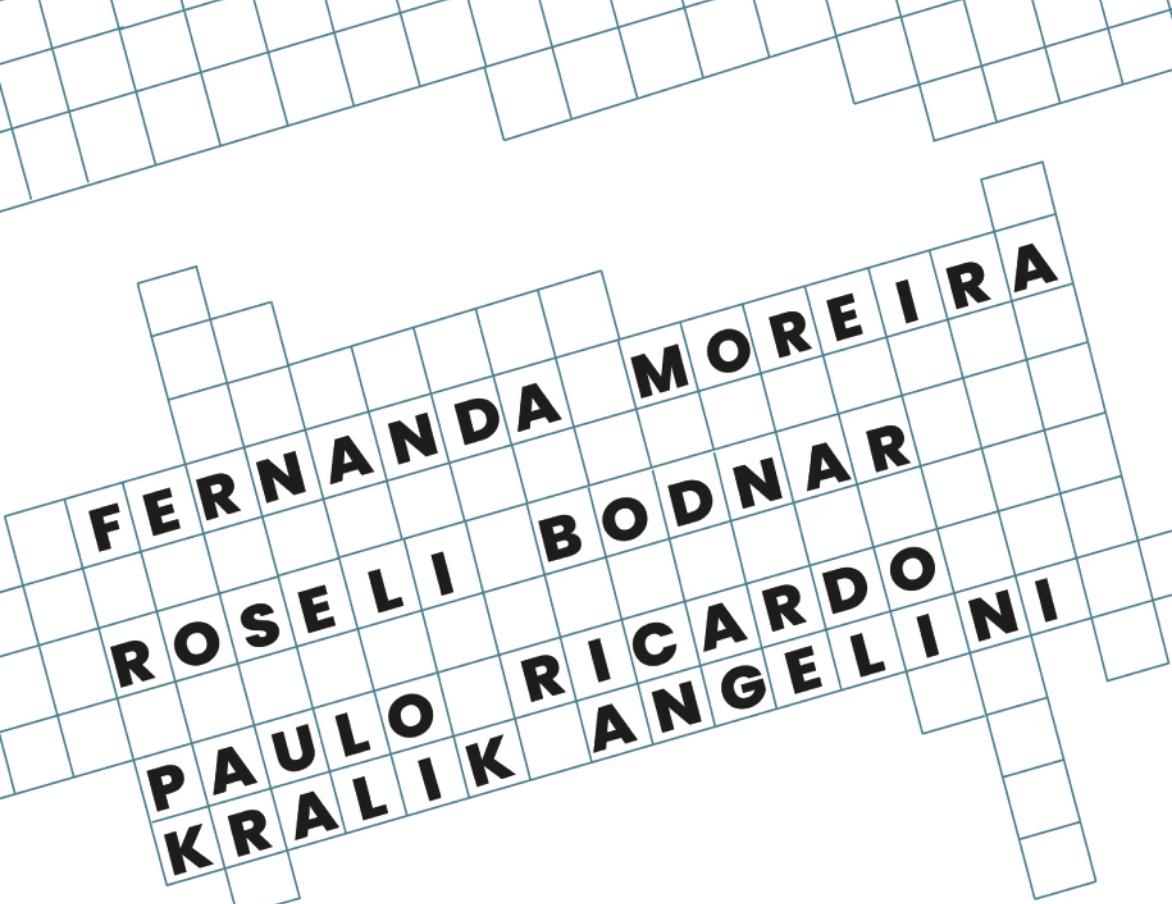
\_\_\_\_\_. "O cinema e a nova psicologia" (p. 101-117). In: XAVIER, Is-mail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

RAINHO VIEGAS, Suzana. I. "Olhar e memória na percepção cinematográfica". In: *Princípios: Revista de Filosofia* (UFRN), [S. I.], v. 15, n. 24, p. 31-44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/423>. Acesso em: 22 mar. 2023.

## Referências Audiovisuais

*DOLLS*. Direção: Takeshi Kitano. Produção: Masayuki Mori e Takio Yoshida. Roteiro: Takeshi Kitano. Japão: Bandai Visual Company; Office Kitano; TV Tokyo; Tokyo FM Broadcasting Co., 2002. DVD (113 min).

*TIME*. Direção: Kim Ki-Duk. Produção: Kim Ki-duk e Michio Suzuki. Roteiro: Kim Ki-Duk. Coréia do Sul: Happinet Pictures; Kim Ki-Duk Film, 2006. DVD (97 min).



**FERNANDA MOREIRA**  
**ROSELI BODNAR**  
**PAULO RICARDO**  
**KRALIK ANGELINI**

**Uma leitura espacial da peça  
A Comunidade do Arco-íris,  
de Caio Fernando Abreu:  
Em busca do espaço da cena**

Cenografia é arte que respira no palco, iluminando a beleza da vida.  
Yoshi Tanokura<sup>18</sup>

## Prólogo

Caio F. Abreu é um aclamado escritor da literatura contemporânea brasileira. Escreveu poemas, contos, crônicas, romances e peças de teatro. É escritor de dois livros de contos importantes como *Morangos mofados* e *Estranhos estrangeiros*. No teatro, seus textos perpassam gerações e recebe montagens e trabalhos não só no meio acadêmico, mas na produção teatral de um modo geral<sup>19</sup>.

A peça *A Comunidade do Arco-Íris* foi escrita na década de 1970 e estreou nos palcos em 1979, na cidade de Porto Alegre – RS, com direção da encenadora Suzana Saldanha. Seu texto foi publicado pela primeira vez em 1997, no livro *Teatro Completo*, que reúne toda a obra dramatúrgica do escritor. E em 2013, ganhou uma edição voltada para crianças, com ilustrações do artista visual Victor Tavares.

*A Comunidade do Arco-Íris* apesar de ser um texto curto, com poucas indicações cênicas, apresenta personagens com potencialidades profícuas para uma discussão sobre a representação do espaço. Dessa forma, a investigação do espaço pode se valer também da análise das personagens.

O texto dramático possui particularidades que precisam ser consideradas em qualquer proposta de análise.

<sup>18</sup> Apud HOWARD, 2015, p. 22.

<sup>19</sup> No ano de 2022, por exemplo, alguns grupos e cursos de teatro estiveram em cartaz com peças do escritor, com textos na íntegra ou com adaptações. A Escola de Teatro "Cobogó das Artes", de Recife esteve em cartaz com o espetáculo *Pode ser que seja só um leiteiro lá fora*. O espetáculo está disponível no link de Youtube do grupo: <https://youtu.be/kYklk6swTX8>. A "Companhia de Solos & Bem Acompanhados" (RS) circulou com a montagem *Caio do Céu*. A produção traz para a cena o próprio artista, transpondo para o palco o universo do escritor através de crônicas, cartas, contos, poemas, textos teatrais, depoimentos, música ao vivo e projeções. A montagem conta com a direção do diretor e amigo pessoal de Abreu, Luís Artur Nunes. Mais informações sobre o espetáculo podem ser conferidas na página do grupo: <https://deborahfinocchiaro.com/caio-do-ceu/>. O curso de Licenciatura em Teatro, da UFT/ Palmas, apresentou o espetáculo *A Maldição do Vale Negro*, peça escrita por Caio Fernando Abreu em parceria com Luís Artur Nunes. A Montagem foi dirigida pela Professora Renata Ferreira. Mais informações podem ser conferidas através do link: <https://ww2.uft.edu.br/index.php/ultimas-noticias/31902-formandos-do-curso-de-teatro-da-uft-estreiam-espaculo-de-formatura-no-dia-01-de-dezembro>.

Apesar de se tratar de um texto construído para ser encenado, a leitura espacial deve levar em consideração não apenas as indicações cênicas deixadas pelo autor, mas uma análise que circunda todo o texto.

O profissional que trabalha com o processo de criação dentro das visualidades da cena, lida diretamente com conceitos e estudos que permeiam o espaço, desde o texto até a sua materialização. Dessa forma, aprofundar em abordagens que possibilitem explorar a representação do espaço no texto podem contribuir para um direcionamento no processo de criação cenográfica.

Nesse sentido, foi necessário dialogar com os estudos próprios da cenografia teatral, pois se trata do campo, dentro de uma produção teatral, responsável pela instauração do espaço cênico. Tendo em vista que a cenografia abarca diversos outros aspectos necessários à produção cênica, na qual o diálogo com outras linguagens e técnicas são indispensáveis quando se pretende criar um projeto cenográfico. Não se teve a pretensão de deixar como produto final um projeto a ser executado. O que se pretendeu foi deixar um estudo do espaço da peça de Abreu que possa servir como ponto de partida para um futuro processo de criação.

## **1. Uma proposição artística: registros de um processo inacabado**

Refletir sobre um processo criativo, mesmo que este esteja previsto em uma pesquisa, é um desafio. É tentar, de algum modo, explicar algo que, por vezes, é bastante particular. É um expor-se que, em princípio, parece um tanto assustador. Contudo, assumo o risco de trazer uma explicação, ainda que simplória, mas que de algum modo possa dialogar com a leitura espacial realizada anteriormente. Cecília Almeida Salles, ao discutir sobre os aspectos que envolvem o processo de criação artística, em *Gesto Inacabado*, salienta para o fato de que:

Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem, às vezes, explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear, que não apresenta nem sequer pequenas curvas, que guardem alguma espécie de mistério: distorcendo a complexa lógica que envolve o ato criador (SALLES, 1998, p. 12).

É por meio dessa explicação, aparentemente simplista, mas poderosa, pontuada por Salles, que pretendo apresentar aqui a trajetória que iniciei de um processo de criação. É importante ressaltar que a proposição artística, compartilhada neste trabalho, é parte de um processo ainda em seus primeiros passos. O que se tem aqui, são ideias e especulações visuais construídas a partir de uma leitura espacial da obra analisada, que possa servir de base para uma futura e possível materialização.

## 2. Em busca de um processo de criação

Antes de adentrar na proposição artística em si, é interessante pontuar o que se entende aqui por cenografia e a função que ela desempenha quando direcionada à cena teatral<sup>20</sup>, mas sem aprofundar em terminologias ou perspectivas históricas minuciosas da evolução da cenografia ao longo do tempo<sup>21</sup>. Pensamos a cenografia em seu sentido moderno, tal como colocado por Pavis, como “a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral [...] uma escritura cênica em três dimensões” (PAVIS, 2015, p. 45). A discussão em volta das definições e entendimentos que permeiam a cenografia é extensa e complexa. Contudo, mais do que uma composição tridimensional responsável pela organização do palco e do espaço, se percebe que muito dos entendimentos que abarcam uma perspectiva mais contemporânea da produção cenográfica se interessam por evidenciar o papel ativo e relacional que ela desempenha junto aos outros elementos que compõem o fazer teatral.

Por muito tempo predominou a ideia que vinculava à cenografia a mera função de decoração, de uma ilustração passiva e ideal do texto dramático.

<sup>20</sup> A cenografia não se limita a linguagem teatral, cinema ou televisão. O mercado de trabalho e as possibilidades de inserção do cenógrafo expandiram significativamente nas últimas décadas. Diversas atividades solicitam o serviço do cenógrafo, como museus, exposições, feiras, shows musicais. Além das decorações em vitrines de lojas, shoppings, festas de aniversários e casamento, entre outras.

<sup>21</sup> Para quem deseja compreender melhor a evolução da cenografia ao longo da história da linguagem teatral, indico os livros: *Cenografia*, de Anna Mantovani e *Cenografia: Uma breve visita*, de Cyro Del Nero. MANTOVANI, Ana. *Cenografia*. São Paulo: Atica, 1989. DEL NERO, Cyro. *Cenografia: Uma breve Visita*. São Paulo: Claridade, 2010.

Hoje, a cenografia recusa-se a desempenhar o papel de “simples figurante” do texto e a noção de ornamentação deu lugar a uma visão que compreende a cenografia enquanto dispositivo capaz de “esclarecer e (não mais ilustrar) o texto e ação humana, para figurar uma situação de enunciação (e não mais um lugar fixo), e para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto” (PAVIS, 2015, p. 45).

A cenografia, sob uma perspectiva mais contemporânea, se estabelece como elemento ativo e participante da encenação.

Eduardo dos Santos Andrade adota em sua pesquisa um entendimento da cenografia a partir da “ideia de uma ‘matéria’, ou de uma fisicalidade espacial e tangível que se relaciona com o ator, com a cena, com o público e com o processo de efabulação e de imaginação” (ANDRADE, 2021, p. 227).

Howard (2015), em seu livro *O que é cenografia?*, traz diversas e diferentes definições, colhidas em 2009, de cenógrafos, artistas e pesquisadores da área em diversos países. Entre elas, a da brasileira Lídia Kosovski, que definiu cenografia como “uma matéria que amplia a poesia inscrita no gesto do ator” (KOSOVSKI apud HOWARD, 2015, p. 19). Para o canadense Michael Levine, ela seria “a manifestação física do espaço imaginário” (LEVINE apud HOWARD, 2015, p. 19). Astrid Almkhlaafy, de Singapura, entende a cenografia como “a invocação de um espaço imersivo de experiências” (ALMKHLAAFY apud HOWARD, 2015, p. 22). Já a grega Yannis Thavoris, evidencia no seu entendimento a relação que a cenografia estabelece com os outros elementos da cena, a definindo como “a mediadora visual da troca entre intelecto, espetáculo e público” (THAVORIS apud HOWARD, p. 21). O conceito de cenografia é extenso, definições que abrangem aspectos tão amplos que poderíamos propor uma pesquisa apenas para discutir o que se entende por cenografia na contemporaneidade. Citei algumas definições que, embora diferentes, caminham para um entendimento que tenta, de alguma forma, abarcar a complexidade que gira em torno dessa linguagem.

A definição proposta por Astrid Almkhlaafy, que define cenografia como a invocação de um espaço imersivo de experiências, me faz pensar nessa complexidade e autenticidade que gira em torno tanto do fazer quanto do receber o espaço cênico. Um processo de criação permeado por olhares que evocam experiências tão íntimas e intuitivas

quanto técnicas diversas, simples ou refinadas. Temos também o sujeito receptor, que vivencia o evento teatral de forma bastante particular e imprevisível e que, embora não seja um elemento espacial propriamente cênico, se relaciona diretamente com a cena e intervém sobre ela. Seu funcionamento depende, em parte, de como se dará essa recepção.

A cenografia é por si só uma arte integrada, que interage com os diversos elementos que envolvem a produção de um espetáculo, direção, atores, figurino, sonoplastia, iluminação e todos esses elementos juntos, organicamente, preenchem o espaço da cena. “Cenografar’ é estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco, é estruturar cada sistema ‘em si’, mas também considerando o outro numa série de harmonizações e defasagens” (PAVIS, 2015, p. 45). O trabalho do cenógrafo jamais será solitário, a própria demanda do fazer exige dele uma postura articulada. O trabalho desenvolvido pelo cenógrafo é essencialmente colaborativo. Portanto, é necessário que haja um esforço para que o processo evolua por meio da coletividade.

Sobre processos coletivos que envolvem indivíduos com papéis tão diversos, como no caso do fazer teatral, Cecilia Almeida Salles ressalta que esses processos costumam demonstrar uma rede criadora bastante densa: “Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades” (SALLES, 1998, p. 50). É comum que ocorram conflitos, divergências, mas um bom resultado depende, em parte, de uma convivência harmoniosa entre equipe técnica e artística durante o processo.

O cenógrafo é o profissional responsável por criar a cenografia, participar e acompanhar todo o processo, da concepção à sua concretização diante de uma plateia. José Carlos Serroni, em *Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo*, lembra que hoje o cenógrafo não é mais um pintor de telões, como o foi por muito tempo, ele não é mais apenas um técnico. “O cenógrafo participa da conceituação do espetáculo no espaço. Ele é também, sem dúvida, um artista. Precisamos lembrar sempre que ele faz parte do contexto teatral tanto quanto o ator” (SERRONI, 2013, p. 25). A responsabilidade e complexidade que gira em torno do que se espera ser as atribuições de um cenógrafo se mostram desafiadoras. Além da responsabilidade de criar a identidade visual do espetáculo, ele está incumbido de conduzir todo o processo

junto à equipe técnica, dialogando permanentemente com os demais criadores, que possuem, por sua vez, suas próprias atribuições dentro do amplo processo que circunda o fenômeno teatral.

“O processo de trabalho do cenógrafo é pessoal, é artístico, mas também demanda conhecimento técnico” (COHEN, 2007, p. 40-41). Uma diversidade de conhecimentos e técnicas necessários à concepção e produção do espaço da cena. Conhecimentos relativos ao texto dramático, ao espaço e suas variações, como projetar um espaço, criar elementos para ocupá-lo, composição, cores, luz, além de um conjunto de técnicas destinadas à confecção, materiais, ferramentas, uso de tecnologias. Como cada processo é diferente, as demandas também podem ser diversas.

Howard (2015) aborda em seu livro sete aspectos relevantes dentro de um processo de criação da cenografia de uma peça. Apesar da experiência teórica ser em boa parte voltada para grandes produções, considero que os aspectos abordados no livro se tornam relevantes em qualquer processo, seja em uma grande produção ou um trabalho desenvolvido em sala de aula. Como já mencionado, a cenografia é um dispositivo que se relaciona e interage intimamente com todos os elementos que compõem a produção teatral e a cena, enquanto evento diante do público. Não seria possível nessas poucas páginas aprofundar cada uma delas.

Um espetáculo teatral pode não surgir exclusivamente de um texto dramático previamente escrito, pode partir ou ser inspirado em textos de outros gêneros, poesias, contos, textos jornalísticos, além de músicas e outras mídias. Em algumas propostas, o texto surge conforme o processo avança, priorizando ou não um trabalho colaborativo. A proposta da pesquisa parte de uma metodologia na qual o texto dramático é o material de base. A partir da leitura espacial da obra realizada anteriormente, algumas ideias surgiram e foram compartilhadas. Compreendo o estudo do texto (quando ele é o ponto de partida), como o primeiro passo para a concepção do espaço cênico. Não necessariamente deva ser um processo solitário e individual, é uma análise que pode ser realizada em conjunto com a equipe. Contudo, percebo que, quando o processo permite que haja esse momento de leitura e estudo prévio do texto, além de enriquecedor, torna o processo mais dinâmico, permitindo que no primeiro encontro com a equipe, já seja possível uma troca de “figurinhas” e uma relação mais íntima com a

obra a ser encenada.

Howard (2015) dedica parte do seu livro para uma análise propriamente do texto dramático, que considera, enquanto profissional da cenografia, um ponto de partida inspirador para se encontrar a solução visual da peça. A autora, nesse sentido, se reconhece como uma “detetive visual” em busca de indícios que, quando reunidos e em seu devido tempo, darão uma solução surpreendente para todo o mistério de como montar a peça” (HOWARD, 2015, p. 61). Quando se trata de buscar os indícios espaciais do texto, a fim de conceber um espaço concreto, é importante trazer para a pesquisa o olhar de uma cenógrafa e teórica experiente como Howard. É certo que cada profissional acaba criando seu próprio método e que cada trabalho pode percorrer caminhos particulares em torno da sua concepção. Contudo, as considerações da autora são, sem dúvida, bastante significativas e eficazes na análise do texto teatral.

Para a autora, mesmo que o texto traga todas as informações necessárias à concepção do espaço, nem sempre é possível confiar: “O texto é território inexplorado e que ainda está para ser mapeado” (HOWARD, 2015, p. 62). É produtivo ler o texto várias vezes, cada vez como um propósito diferente, sendo que a primeira leitura seria apenas para apresentar a história e as personagens. Nesse momento, a autora indica isolar as referências geográficas e criar um mapa imaginário da paisagem da peça. Durante as leituras seguintes, sempre muito cuidadosas, outros indícios vão surgindo, a musicalidade do texto, as cores, texturas, escalas etc. Uma ressalva feita pela autora é que, certamente, faz muita diferença no processo, é que a leitura do texto precisa ser prazerosa, pois apesar de constar como uma parte do trabalho, ela não deve necessariamente ser maçante ou mecânica. Uma leitura prazerosa pode contribuir muito para que haja uma conexão real e profunda com o texto, de forma que o despertar criativo possa fluir de forma mais natural.

Aby Cohen enfatiza que uma análise mais profunda do texto liberta o idealizador do dispositivo cenográfico para um trabalho mais criativo e menos ilustrativo. “Na medida em que mergulhamos no texto e trazemos à sua superfície uma síntese, um olhar, torna-se possível, sem distanciar-se da obra, propor uma outra visualidade que dialogue com ela” (COHEN, 2007, p. 46). A autora diz ainda que “esse mergulho na obra e nas intenções da realização teatral ajuda a evitar que os artistas fiquem retidos, iconograficamente no caso da

Cenografia, na superfície da fábula" (COHEN, 2007, p. 46). Quanto mais aberto o artista estiver para receber o texto, mais liberdade e possibilidades ele terá na criação do espaço cênico.

Para Nelson José Urssi, "a cenografia, como forma e substância, é pensada e criada em relação ao texto dramatúrgico como um mapa de possibilidades eletivas" (URSSI, 2006, p. 80). As indicações existentes no texto possibilitam inúmeros caminhos para desenvolver um projeto que supra as necessidades da encenação.

Só é possível identificarmos a existência de uma significação, identificando a ação de vários aspectos comunicacionais e linguísticos do texto. Para a cenografia importa a identificação e o uso consciente principalmente dos signos estabelecidos e convencionais para enriquecer a criação espacial cênica. O texto dramatúrgico é desenvolvido para que cada ação se dirija do palco – à cena – para o espectador – à plateia. Esse eixo de significação, passível de inúmeros tipos de análise, permite a identificação de uma fenomenologia da experiência da estética teatral, da sociologia da representação à psicologia do receptor (URSSI, 2006, p. 80).

Ao ler a obra é possível construir, por meio do imaginário, o espaço dramático do texto. Quando se trata de uma leitura, cujo interesse está em buscar uma possível materialização para a peça, é muito provável que o pensamento esteja condicionado à construção desse espaço e, ao enredo, tempo, personagens, que se alinham para dar vida a ele. Uma infinidade de possibilidades surge e se molda enquanto adentro na história e me deixo levar pelos olhares e desdobramentos das personagens.

Esse momento é enfatizado por Gianni Ratto, na seguinte fala:

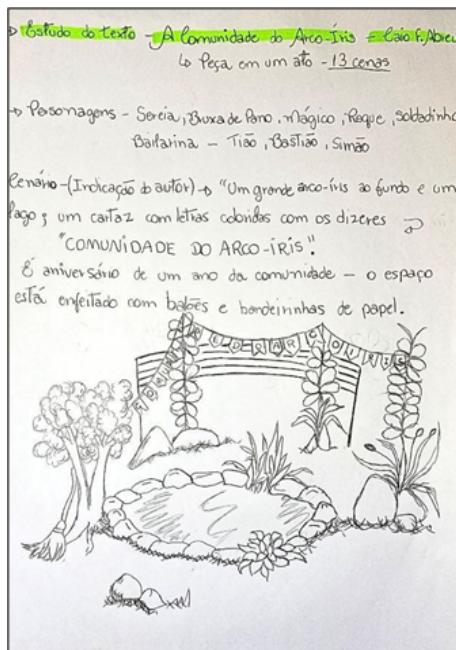
HÁ UM PROCESSO MENTAL especificamente conectado com o ato criativo, um momento mágico que pertence à intuição, momento a partir do qual a ideia da obra é vislumbrada numa imagem confusa e sem forma, mas que, todavia, revela-se potencialmente pronta: é esse momento que tentaremos captar para poder acompanhar a evolução de uma ideia que se formalizou no desenho final. É a partir dessa identificação que nosso projeto poderá começar a tomar forma (RATTO, 2001, p. 25).

Uma sugestão, que Howard acrescenta para o estudo do texto, seria uma leitura em voz alta com o diretor ou com toda a equipe. Dessa forma, a busca por significados seria realizada através de um

trabalho conjunto e colaborativo. Uma decupagem da trama em pequenas partes. Aqui se fariam os primeiros desenhos, uma espécie de *storyboard* visual. Não há necessidade, nesse primeiro momento, de desenhos elaborados, apenas rascunhos rápidos e fluentes. Após essa parte, seria a criação de um quadro sobre a forma geral da peça, constando os nomes das personagens, as cenas seguidas dos números das páginas, horário, local etc. Pode-se também registrar os mobiliários, objetos cênicos, adereços. O resultado dessa estratégia seria uma planilha desenhada à mão. Dessa forma ficaria mais fácil perceber quais as demandas do texto e as necessidades da encenação, além da possibilidade de prever os problemas técnicos que poderiam surgir no decorrer do processo.

Nas primeiras leituras, anotei algumas informações que considerei pertinentes para a compreensão da história: a estrutura da peça, quantidade de cenas, personagens, informações retiradas das indicações fornecidas pelo dramaturgo. Surgiram alguns rascunhos pouco elaborados, mas que permitiram explorar as primeiras impressões visuais da peça. Unir texto e imagem também ajuda a memorizar com mais precisão a história e ter essas anotações à mão, torna mais fácil o processo de recordar algumas informações quando necessário.

Imagen 1: Estudo do texto: decupagem



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

A *Comunidade do Arco-Íris* possui uma estrutura simples, são 13 cenas em um único ato. Toda a peça se passa em um único ambiente, portanto, já se sabe que não haverá troca de cenário, a menos que no decorrer de um processo, se decida incluir novas cenas e ampliar as possibilidades de composição visual. É um dia de festa, de comemoração. O que se espera é uma atmosfera alegre e colorida em meio ao verde da floresta.

Nas leituras seguintes, outras anotações. Uma espécie de decupagem da peça, detalhando algumas cenas que me parecem mais determinantes para o desenrolar da história. Essa decupagem, posteriormente, pode ser melhor trabalhada, com informações mais precisas e detalhadas de cada cena. Desenhos mais elaborados, considerando no espaço o trânsito das personagens. Assim teremos uma maior noção das necessidades que a cena requer.

Imagem 2: Estudo do texto: decupagem



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Essas anotações permitem visualizar a evolução da trama no decorrer das cenas. Aqui, considerei importante registrar os objetos que cada personagem traz consigo, o momento que alguns deles somem e quando retornam. Na cena 5, as personagens compartilham suas memórias. Aqui fica em evidência o espaço "de fora" que cada uma relata. Logo após, o hino, que revela o sentimento *topofílico* que os moradores constroem pelo espaço do recanto em contraposição ao espaço da cidade, cujas memórias revelam descontentamento.

Aos poucos, o que estava previsto apenas no imaginário vai

ganhando forma nos rascunhos do papel. As previsões feitas, em especial nessa fase de estudo do texto, podem mudar, caminhar para outros olhares e novas proposições podem surgir, o que faz parte do processo. Aliás, em qualquer processo de criação “a obra está sempre em estado de provável mutação” (SALLES, 1998, p. 26). Salles, quando trata da estética do movimento criador, pontua que “a criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético” (SALLES, 1998, p. 25). O movimento criativo segue a partir de possibilidades, de adaptações, correções e ajustes. “O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente” (SALLES, 1998, p. 26). Aliado a esse movimento contínuo de metamorfose, tem-se ainda em mente que ele está atrelado à constância “construir e destruir”. “Gestos construtores que, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições” (SALLES, 1998, p. 27). E é desse ir e vir que os processos criativos se desenham.

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização (SALLES, 1998, p. 33).

Percebo que esse anseio por estabelecer uma organização vale também para a parte do processo direcionada ao estudo do texto. Contudo, nem sempre é possível ajustar uma forma de organização que sirva para todos os casos. A análise do texto, por vezes, nos leva para caminhos que, a princípio, não pareciam tão importantes ou sequer notáveis, mas que acabam se revelando extremamente relevantes. Cada processo é um novo processo e existem casos em que um determinado texto nos exige um novo caminho e uma organização própria pode surgir.

## **Epílogo**

Este texto teve o intuito de compartilhar um percurso em que o espaço apresenta inúmeras possibilidades de caminhos que podem ser percorridos, cada um deles com suas dificuldades e desafios, mas instigante para qualquer pesquisador da visualidade da cena.

O processo de criação almejou deixar um estudo do espaço da peça que pudesse servir como ponto de partida para trabalhos futuros. A proposta trouxe uma reflexão ampla do espaço, da temática da peça e das possibilidades que abrangem os primeiros passos para a criação do espaço cênico.

O que se pretendeu com a proposição artística foi refletir sobre o processo criativo, mesmo que este esteja previsto em uma pesquisa, é sempre desafiador, pois se baseia em um olhar pessoal sobre a peça, já que parte de escolhas e experiências estéticas e artísticas do artista visual. O estudo apresentou rascunhos, desenhos, ideias especulativas e esboços sobre a peça *A comunidade do arco-íris*, de Caio F. Abreu.

O artista visual também é um leitor, obviamente que atento, sobretudo, às potencialidades do texto dramático que possam contribuir com seu projeto visual que almeja apresentar aos seus espectadores. Como nos ensina Peter Handke (2001) “fica-te pela imagem”, dito atribuído ao oráculo de Dodona, talvez essa seja “a luz” para os artistas das visualidades que se aventuram pela dramaturgia de Caio F. Abreu.

## **Referências Bibliográficas**

ABREU, Caio Fernando. *A Comunidade do Arco-Íris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Luís Arthur Nunes; Marcos Breda (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. *O espaço encena teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

COHEN, Miriam Aby. *Cenografia brasileira século XXI: diálogos possíveis entre a prática e o ensino*. 2007. 198 f. Dissertação (Mestrado em Ar-

tes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007.

HANDKE, Peter. *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros e o Jogo das perguntas ou A viagem à terra sonora*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 2001.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

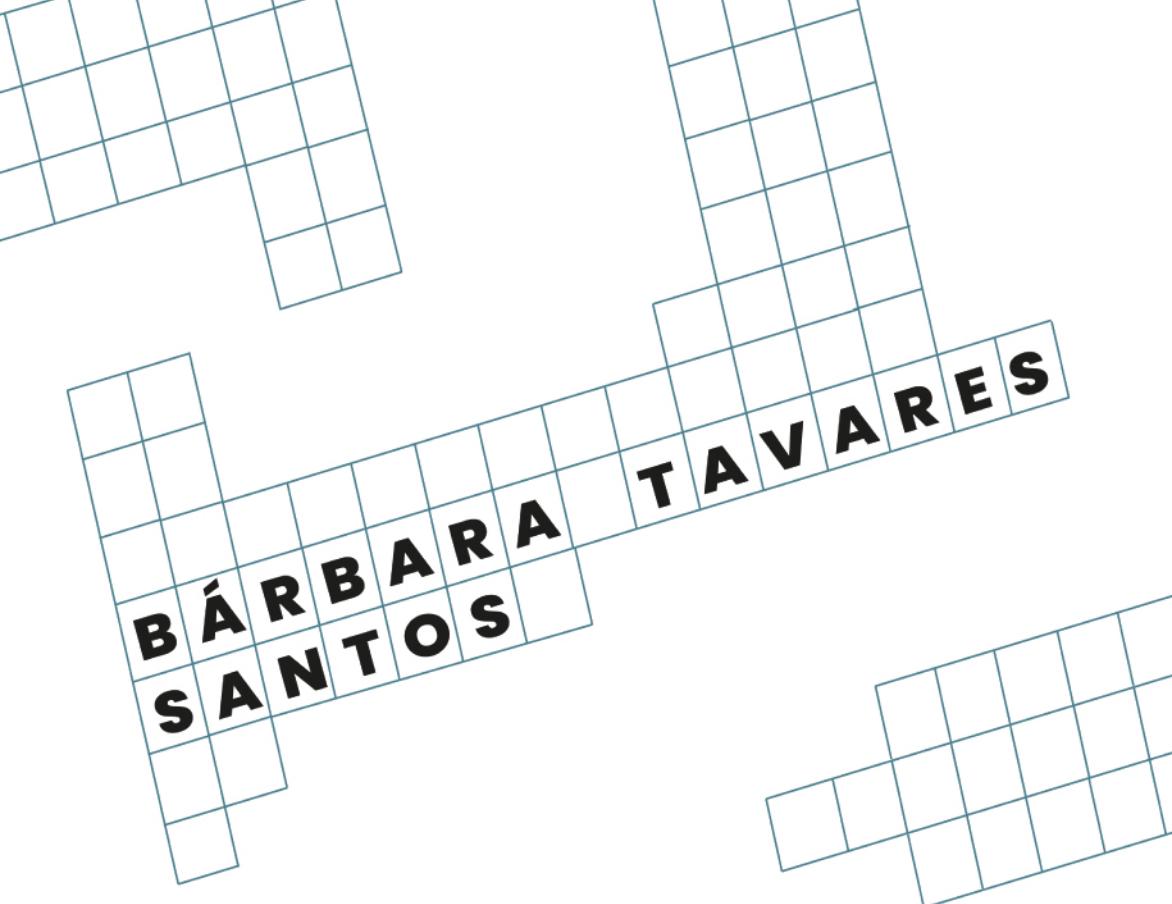
PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3<sup>a</sup> Ed. 2<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RATTO, Gianni. *Antitratado da cenografia*. 2<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Edtiora Senac, 2001.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

SERRONI, José Carlos. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. 2006. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.



**BÁRBARA SANTOS** **TAVARES**

**A ultra teatralidade na  
microssérie *A Pedra do Reino***

Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado o Decifrador, Rei do Quinto Império e do Quinto Naipe (...). É por isso, então, que posso começar dizendo que neste ano de 1938 estamos ainda “no Tempo do Rei” e anunciar que a nobre Vila sertaneja onde nasci é o palco da terrível “desaventura” que tenho a contar” (SUASSUNA, 1971, p. 05).

Este estudo consiste em uma análise estética da microssérie de televisão *A pedra do reino* (2007) / (Emissora Rede Globo), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e roteirizada a partir da obra *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna. A pesquisa partiu da premissa de que a microssérie é uma obra ficcional cujo *mise-en-scène*, ou seja, o estilo audiovisual televisivo, marcadamente cinematográfico e performático-teatral diferencia-se, de forma singular, das microsséries que têm sido realizadas na televisão brasileira nas últimas décadas.

A investigação caminhou no sentido de mapear de maneira detalhada o estilo da obra, buscando verificar com quais linguagens artísticas foram estabelecidos diálogos. A partir do estudo, constatou-se que a proposta fílmico-televisiva, além de estabelecer um contato entre as faixas estético-culturais “eruditas” e “populares” (ambas, presentes na literatura de Ariano Suassuna) e “massivas” (advinda da própria estrutura da TV), ainda incorpora em meio à linguagem televisiva uma interação mais estreita com outras linguagens artísticas.

Na busca por encontrar uma conceituação que melhor contemplasse e discutisse o resultado estético da microssérie, adotou-se a noção da “teatralidade expandida e permeável”. Partindo dessa noção, buscou-se abranger por meio das dimensões fílmico-televisiva, pictórica e teatral os diversos elementos que compõem a plasticidade visual e sonora da obra. Contudo, neste texto, é focalizada apenas a dimensão teatral da obra televisiva, assim como as inter-relações estéticas entre teatro, TV e cinema.

Segundo Patrice Pavis, a teatralidade seria “aquilo que, na representação, ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (1999, p. 372). Sendo assim, ela pode ser a materialidade dos signos, gestos, corpos, luzes, cenários, figurinos, isto é, todo o conjunto de sensações sonoras e visuais que se edificam em cena.

Nessa perspectiva, o conceito de teatralidade é um instrumental operatório importante para os estudos teatrais contemporâneos, sobretudo, porque as diversas manifestações das Artes da Cena na atualidade, tendem a ultrapassar os limites da encenação tradicional, transitando com frequência por zonas fronteiriças entre o teatro e outras linguagens artísticas. Assim, a noção de teatralidade permeia e expande o espectro analítico da experiência estética que é produzido no teatro, na performance, no cinema, na TV, entre outras áreas artísticas fronteiriças.

E, ao analisar as imagens da microssérie o que se constata é justamente a teatralidade e um *mise-en-scène* expandido e multiartístico que apresenta referências diretas à pintura europeia e ao cinema de vanguarda europeu e latino-americano do século 20. Além disso, observa-se ainda no estilo fílmico da obra, efeitos de animação gráfica computacional, sonoridades, visualidades espaciais e expressivas dos atores, potencializadas por meio de recursos do teatro, tais como coro, prólogo, mímica, máscaras e danças dramáticas populares. Trata-se, portanto, de uma obra televisiva cuja teatralidade permeável a outras linguagens da Arte, e, expandida aos recursos tecnológicos digitais, constitui-se em uma materialidade cênica híbrida, e por assim dizer ultra teatral.

Desse modo, optou-se pela noção de teatralidade como o norteador de análise estético da microssérie *A pedra do reino*, por uma convicção de que o conceito contém bordas rarefeitas o suficiente para que se possa falar em cenas, planos e imagens televisivas que se sustentam na ultra teatralidade televisiva.

Entretanto, faz-se importante explicar que o estudo mais amplo da microssérie, já anteriormente realizado em 2010, foi pensado sob a ótica de uma totalidade cênico discursiva que traz hibridizada referências marcantes do teatro, do cinema e da pintura. Referências estas, que por uma questão de recorte temático, serão analisadas neste texto, em maior profundidade, no que tange à relação direta entre audiovisual e teatro.

## **A explosão da ultra teatralidade**

Analizar o que é teatral na microssérie *A pedra do reino* (2007) pode parecer um exercício de pleonasmo. Isso porque muitos críticos de televisão sugerem que os trabalhos do diretor Luiz Fernando

Carvalho, longe de serem obras/produtos audiovisuais, são na verdade "espetáculos" teatrais televisionados.

Rodrigo Fonseca, crítico do jornal O Globo, por sua vez, comentou sobre *A pedra do Reino* (2007):

Desde terça-feira, quando *A pedra do reino* começou na TV, há muita gente quebrando a cabeça para decifrar a estrutura narrativa emprestada de Ariano Suassuna, desenrolada em três tempos, que vão e voltam simultaneamente em cena. Nesse esforço, o Brasil, sem perceber, com rejeições aqui e acolá, dedicou quatro noites a conhecer um universo que transcende a linguagem clássica que os folhetins de TV consagram, ignorando o melodrama e oferecendo à audiência a medida do épico (FONSECA, 2010, Meio digital s/p).

Pela declaração acima, é possível inferir que a microssérie dirigida por Carvalho é pautada por uma linguagem teatral sofisticada, construída em um mesmo "palco" ficcional e filmadas ao estilo *Iars vontreista*, com pouca cenografia e muita ênfase no trabalho de atuação. Um estilo que, segundo a crítica, ao contrário da maior parte da narrativa televisiva, se mostra excessivamente "antirrealista" e não tão eficiente para a estética mais tradicional da TV.

De fato, os trabalhos de Luiz Fernando Carvalho se opõem aos modelos mais convencionais da narrativa linear e da estética realista. "Sempre me interessou a aproximação com a teatralidade. Até porque acredito que o naturalismo chegou a um ponto muito vazio, não só no cinema, não só na TV, como no próprio teatro" (CARVALHO, 2002, p.101). O diretor entende que a imagem na televisão não dá ao espectador o tempo necessário para a reflexão subjetiva: "[...] sempre me incomodou o corte visível demais, o corte mecanizado, que é visto em televisão e nos filmes de ação" (CARVALHO, 2002, p. 100). Pelas falas de Luiz Fernando é possível entender porque nas microsséries sob a sua direção os diálogos são menos naturalizados, os cortes são menos frequentes e os planos de ação, ao contrário do padrão mais tradicional da TV, valorizam por meio de lentos e longos *travellings* a poesia do espaço cenográfico e a sutileza dos corpos, gestos e vozes dos atores.

Partindo das opções estéticas apontadas pelo próprio diretor, assim como da crítica realizada por Fonseca, focaliza-se na análise da microssérie os elementos estéticos do "antirrealismo", do Teatro Epico, do Teatro Medieval, da *Commedia dell'arte* e do Épico de Bertolt Brecht.

## Os recursos do Teatro Épico Clássico

A proximidade da microssérie ao modelo teatral épico se dá tanto por conta da estrutura literária do romance de Ariano Suassuna, quanto pelos recursos cênicos empregados no *mise-en-scène da obra* audiovisual.

No que se refere especificamente ao romance adianta-se que: "O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipam-se em larga medida da subjetividade do narrador" (ROSENFELD, 2008: 24).

O pressuposto principal da épica é, portanto, flagrar, pelo testemunho do narrador, o que está de fora, o tempo passado e o futuro. E, como no *Romance d'A pedra do reino* (1971), o personagem Quaderna narra a sua aventura heróica pelo Sertão da Paraíba, conduzindo o leitor por tempos e espaços díspares, trata-se de uma narrativa épica.

Já com relação aos recursos cênicos, vê-se na microssérie a presença do coro, do prólogo e do epílogo, que fazem com que a narrativa se revele episódica, rompendo, assim, com as unidades de ação, tempo e espaço, conforme se vê na citação abaixo:

Coro, prólogo e epílogo são elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa. Dispersão em espaço e tempo – suspensando a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade – faz pressupor igualmente o narrador que monta as cenas a serem apresentadas, como se ilustrasse um evento maior com cenas selecionadas (ROSENFELD, 2008, p. 33).

A multirreferência espacial ocorre porque o narrador Quaderna, está sob um palco-carroça, apresentando, por meio do prólogo da "peça", a questão central de sua fábula como se ilustrasse um evento maior de acontecimentos que vão sendo selecionados; conforme se vê no trecho que se segue:

(Prólogo)

**Quaderna Velho:**

Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz do Cavalo Branco. (...) Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombradiças e proféticas! Intrigas, presepadas, combates

e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (CARVALHO, et al., 2007, p. 3-4 / v 1).

Assim, à medida que Quaderna vai narrando os fatos descritos no trecho acima, vão sendo mostrados em planos de ação ora alternados, ora simultâneos, as personagens e as situações que trazem de forma díspares (ou seja, sem a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade de ações) os acontecimentos referentes ao passado, presente e ao futuro da trama.

Figura 1 – Narrador Quaderna mostrado nos quatro planos temporais apresentados



No romance de Suassuna o coro não é explicitado, e, portanto, o emprego desse recurso é uma opção estética específica do *mise-en-scène* da microssérie. Pode-se ver esse efeito em um coro mostrado no início da trama. Trata-se de um grupo de mulheres do povo, estilo cantadeiras nordestinas, que utiliza um figurino inspirado na Folia Reis. Conforme pode ser visto na cena mencionada, a presença do coro causa no espectador um profundo estranhamento. Primeiro porque o grupo de mulheres (aparentemente fora do contexto narrado) surge no plano de cena inesperadamente cantando, e, por assim dizer, comentando os fatos (passados, presentes e futuros) narrados.

E, segundo, porque a imagem das mulheres aparece na tela justaposta às imagens e/ou personagens que estão sendo descritas pelo narrador Quaderna. No resultado fílmico, tem-se uma cena cujo foco divergente, mostra distintos planos de ação, o que tornam o espaço e o tempo da fábula multirreferencializados.

Da mesma forma que ocorreu com o coro, o recurso do epílogo também foi construído exclusivamente para a microssérie. Sua função

cênica é tanto a de recapitular a fábula, quanto a de promover, por meio do à parte final, uma espécie de solda entre ficção e realidade. Na microssérie, o estranhamento causado pelo epílogo não se dá apenas pela recapitulação da fábula, mas antes, pela fusão da imagem que é feita entre as personagens Quaderna (ficção), Deus-palhaço dono do circo (ficção) e o próprio Ariano Suassuna (realidade). Por isso é que o escritor paraibano criou a célebre metáfora da vida como sendo um grande circo-teatro, um picadeiro repleto de personagens tragicônicas que vivem seus destinos:

O circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo – e aí desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano – os reis, atores, trágicos, dançarinos, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós (todos). (SUASSUNA, 1975, apud NOGUEIRA, 2002, p. 87).

Pela declaração acima, é possível inferir que Ariano toma o palco (ou picadeiro) por cosmovisão, o riso como forma de encarar o sofrimento humano e a personagem cômica por porta voz. Em função disso, o escritor elegeu Quaderna, uma espécie alter ego, um bufão, ou um pícaro fanfarrão, para narrar a sua tragicômica aventura épica. Nesse sentido, entender o visionário, astuto e engraçado Quaderna de certa forma implica entender também o próprio Ariano Suassuna, uma vez que o personagem funciona na obra como uma espécie de “alterego” do escritor paraibano.

E, provavelmente, foi com base na cosmovisão de Suassuna, que Luiz Fernando Carvalho, Bráulio Tavares e Luiz Alberto Abreu (os três roteiristas da obra) escreveram o epílogo da microssérie. Talvez por isso, é que se veja na cena final da microssérie a figura de um velho bufão, ou de uma espécie de chefe dos comediantes, que solitário e errante, declama um poema em homenagem a seu tio-padrinho assassinado, e, em seguida, ele sai dançando alegremente pelo árido e pedregoso Sertão:

(Epílogo)

**Sertão/Amanhecer/Exterior/Real**

Quaderna (*velho*) caminha e toca sua antiga rabeca, estranhamente solitário no meio do sertão. Ele próprio é a

“trupe de um homem só” como se fosse o último remanescente de seu circo. Sem que perceba, seus pés desenterram três antigas moedas de ouro. Ele pega as moedas. Fecha as moedas na mão e apontando em direção ao sol, diz:

Aqui mora um rei, quando eu menino:  
 Vestia ouro e Castanho no gibão.  
 Pedra da sorte sobre o meu Destino,  
 Pulava, junto ao meu, seu Coração.  
 Para mim, seu Cantar era divino,  
 Quando, ao som da viola e do bordão  
 Cantava com voz rouca o Desatino,  
 O Sangue, o riso e as mortes do Sertão.  
 Mas mataram meu Rei. Desde esse dia,  
 Eu me vi, como um cego, sem meu Guia,  
 Que se foi para o sol, transfigurado.  
 Sua Esfinge me queima. Eu sou a Presa,  
 Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,  
 Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

(CARVALHO *et al.*, 2007, p. 44/v 5).

O estranhamento da cena descrita se dá, portanto, em dois sentidos. Primeiro na espécie de (co)fusão estabelecida entre a história ficcional de Quaderna (personagem principal) e fatos (reais) da vida pessoal de Ariano Suassuna (escritor). E, segundo, na forma de enquadramento da imagem que, em primeiríssimo plano (*close up*), mostra Quaderna falando (através da câmera) diretamente ao espectador, provocando, com isso, um estranhamento que de certa forma minimiza o efeito ilusionista da quarta parede.

## **A referência à *Commedia dell'arte* e ao Teatro Medieval**

Para o entendimento das semelhanças estéticas da microssérie com a *Commedia dell'arte* e o Teatro Medieval, traz-se outro trecho do prólogo:

### **EXT/Tarde/Ruas do Povoado**

O pequeno povoado sertanejo parece vazio na tarde de sol que faz o povo se recolher nas casas. Nas ruas de terra apenas crianças de ambos os sexos que se entretêm em brincadeiras. Quaderna trila longamente seu apito de Capitão de Cavalo Marinho e logo uma linda toada de abertura conduz Mateus e Bastião até o portal de entrada da cidade.

### **Portal da Cidade**

Mateus e Bastião abrem o portal por onde os personagens e músicos entram na arena. Uma profusão de sons invade o vilarejo. É como se fosse um sinal: as crianças, alegres, interrompem as brincadeiras e procuram a origem dos sons. Neste instante, já alcançando o centro da praça, uma eletrizante figura comanda com o sopro de seu apito o cortejo memorialístico de seu romance heróico e enigmático: é Quaderna. (CARVALHO *et al.*, 2007, p. 02/v1).

Analizando-se o texto acima mostrado ainda no primeiro episódio, pode-se ver (além da maquiagem, dos figurinos estilizados, da dança e da intervenção musical) o personagem Quaderna como a principal figura de um cortejo dramático. Infere-se então, que ele estaria representando simultaneamente tanto um Capitão do Cavalo Marinho (cortejo dramático popular) quanto um líder de uma Trupe de artistas da *Commedia dell'arte* .

O Cavalo Marinho é um teatro de rua de origem portuguesa, ligado às comemorações de Reis, e difundido na Zona da Mata em Pernambuco. O cortejo tem 76 personagens divididos em 63 cenas. As personagens podem ser classificadas nas categorias: humano, animal e fantástico. Cada personagem tem sua máscara, poesia e danças próprias. Há ainda um grupo de cinco músicos tocando rabecas, pandeiros, tambores e ganzá. Na frente dos músicos é que se forma todo o teatro. Entre os personagens principais, destaca-se o narrador, uma espécie de “palhaço popular”, que é o capitão do cortejo, e dois negros mascarados, Mateus e Bastião, que tocam sobre as próprias pernas, bexigas feitas de couro de boi.

Já a *Commedia dell'arte*, segundo Roberta Barni, é o gênero teatral europeu, herdeiro da comédia latina e dos rituais populares carnavalescos: “Um teatro que surge na Itália (em meados do século XVI), e de lá se propaga para o restante da Europa. Suas repercuções são sentidas na França, na Inglaterra, na Espanha, na Alemanha e na distante Rússia” (2003, p. 19).

Entre as características principais do gênero teatral destacam-se as máscaras e/ou personagens fixas, o *canovaccio*, o improviso e o intenso trabalho corporal e vocal dos atores que executavam danças, malabares, acrobacias e até mesmo pirotecnia. Assim, os artistas que faziam parte das trupes da *Commedia dell'arte* trabalhavam de forma independente, em companhias que atuavam nas ruas e abrigavam “atores, músicos, bailarinos, bufões, charlatões, amadores, pessoas que, de diversos modos, se ocupavam de atividades culturais” (BARNI, 2003, p. 21).

Se observarmos que, no *Romance d'A pedra do reino* (1971), não só Quaderna, mas todas as personagens da fábula são tipos ou máscaras fixas, e que ele narra sua história, intitulando-se o artista líder dos cortejos dramáticos de Taperoá, cidade do Estado da Paraíba. E considerando ainda, a semelhança estética entre a *Commedia dell'arte* e o Cavalo Marinho justifica-se porque no *mise-en-scène* da microssérie foi estabelecida uma analogia (ou uma hibridização) entre os elementos estéticos do gênero teatral europeu e os do cortejo dramático brasileiro.

No que tange às características do Teatro Medieval, resumidamente, é possível dizer que as representações teatrais do período colocavam em cena episódios da Bíblia, da Paixão de Cristo, da vida dos santos e dos preceitos morais e cristãos.

Tratava-se, portanto, de um teatro de cunho religioso, realizado nos feudos, por artistas amadores, durante os festejos tradicionais do calendário cristão. Entretanto, ressalta-se que embora populares e didáticas, as encenações medievais eram bastante suntuosas e realizadas em espaços abertos, com cenários e/ou cenas simultâneas.

Na microssérie, é possível sugerir que há em uma das cenas uma semelhança com as encenações do Teatro Medieval. Isso porque, Quaderna aparece em uma espécie de palco-carroça (situado ao ar livre) narrando o episódio da morte de seu padrinho (Dom Sebastião Garcia Barreto). A imagem é mostrada na tela através de quatro planos de ação justapostos, contando, assim, os momentos finais de vida do Dom Sebastião. Além da justaposição dos fatos narrados, destaca-se na cena os quadros (ou planos de ação) construídos em cenários distintos que conduzem simultaneamente o espectador a espaços e tempos díspares da história narrada.

E, segundo Anatol Rosenfeld (2008), uma das principais

características das representações medievais é justamente o uso dos vários quadros e/ou palcos simultâneos. Para o pesquisador, a simultaneidade de fatos (passados e futuros) da fábula representados em cena, corresponde ao cunho épico do drama medieval. Isso porque na Épica toda a ação já transcorreu e o futuro aparece antecipado.

Sugere-se então, que a cena do assassinato do personagem Dom Sebastião Garcia Barreto tenha sido (talvez até mais que outras) profundamente inspirada no modelo épico das encenações medievais. Daí a explicação do Quaderna mostrar no episódio narrado dois horizontes: o do personagem que atua (e sofre pelo assassinato de seu padrinho) e o do narrador (que observando o desenrolar da trágica cena) desempenha um papel maior no grande palco do mundo e dos acontecimentos da narrativa mostrada.

## **O antirrealismo de Bertolt Brecht**

Conforme pontua Anatol Rosenfeld (2008), o recurso aos elementos teatrais épicos, anteriores às propostas de encenação de Bertolt Brecht, são oriundas da Tragédia e da Comédia grega, sendo amplamente retomados pelos gêneros espetaculares medievais e pelo Teatro Renascentista e Barroco.

Contudo, o que se pretende destacar da proposta brechtiana situa-se em torno da re-atualização que o encenador alemão fez do emprego dos recursos épicos no *mise-en-scène* teatral moderno. Para Brecht, embora tais recursos causem certo esfacelamento na ficção e/ou na ilusão, na prática, o que se percebe é que eles não tornam as cenas menos compreensíveis ou instigantes. Pelo contrário, segundo o autor: “É preciso defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante” (BRECHT 1978, p. 49).

Na visão do encenador alemão, portanto, ao contrário de fatigar o espectador, as técnicas e recursos épicos possibilitavam que as representações dramáticas se tornassem mais narrativas, didáticas e críticas. Ou seja, se no modelo dramático o que vale para a cena é a sugestão, o enredo, a cena seguida uma da outra e o sentimento catártico diante da ação. Na encenação épica, passa a valer o argumento, a narrativa, a cena em si mesma e a razão como centro apreciativo da fábula.

Para tanto, Brecht retoma os recursos épicos, ora utilizados pelas representações gregas e medievais, mas agora sob as insígnias das tecnologias, da projeção, do cinema e da ópera:

O palco principiou a “narrar”. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que toma posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas. Outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, acompanham os diálogos abstratos; pondo à disposição acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido. (BRECHT, 1978, p. 47).

Pela declaração acima, é possível perceber que as encenações de Brecht se constituíam pela utilização de elementos técnicos que visavam à quebra da quarta parede e o efeito de distanciamento. E, de fato, os recursos do narrador, das projeções, dos *tableaux*, do musical, dos cenários não realistas e da interpretação mais distanciada, produziram fissuras no corpo da fábula de tal ordem que a encenação brechtiana talvez seja (das propostas anti-realistas do século XX) uma das mais atuantes até os dias de hoje. Daí a sugestão de que haja no *mise-en-scène* de *A pedra do reino* (2007) uma aproximação da estética com a obra do encenador alemão.

Entretanto, conforme ressalta Gerd Bornheim, a obra de Brecht não deve ser vista como uma doutrina, completa, fechada e definitiva: “Digamos que Brecht nunca foi brechtiano. Ele foi um criador, e o lugar exato da criação está na prática (... )” (1992, p. 375); e poder-se-ia dizer também na perene recriação do espaço cênico.

Nessa perspectiva, ao sugerir que o estilo visual da microssérie traz reatualizado elementos da estética de Brecht, não se propõe uma analogia simplista entre a estética do encenador alemão e a proposta de direção de Luiz Fernando Carvalho, mas, ao contrário, vislumbra-se na visualidade da microssérie uma reelaboração dos elementos épicos que se perfazem, de forma específica, na construção de efeitos de distanciamento aplicáveis à cena televisiva contemporânea.

Sugere-se assim, que dentre os procedimentos brechtianos que aparecem no *mise-en-scène* da microssérie, destacam-se: os recursos ao narrador e ao musical operístico.

No caso do narrador, este é certamente o principal elemento do romance de Ariano Suassuna, e, por conseguinte, também da microssérie. Isto porque, Quaderna, além de ser o personagem principal da trama, é também o condutor da narrativa. Ter-se-ia então, a segunda consonância com o modelo épico brechtiano, pois, conforme Brecht a cena épica deve (antes de tudo) narrar o acontecimento ao invés de personifica-lo:

Na primeira cena, atriz, de pé no meio do palco, numa atitude típica, proferiu as suas falas como se elas estivessem redigidas na terceira pessoa; não simulou ser a Wlassowa nem sequer considerou-se como tal e não simulou tampouco qualquer autenticidade ao falar, impedindo assim o espectador, por negligência e hábito antigo, de se transplantar para um determinado comportamento e se considerar a invisível testemunha ocular e auditiva de uma cena íntima e única. Pôs sobretudo a descoberto, diante do espectador, a personagem que ele iria ver daí em diante, durante algumas horas, como agente e como objeto da reflexão (BRECHT, 1978, p. 34).

Embora na microssérie a representação do narrador fílmico-televisiva (isto é, voltada diretamente para a câmera), e não propriamente para o público do teatro (como a descrita no trecho acima), tal como a personagem Wlassowa, de *Mãe Coragem* (1932), Quaderna comporta-se ao mesmo tempo como o mensageiro e o agente de sua história. E, tal dialética ou duplicidade de posições assumida pelo personagem durante a narrativa tornam (de forma inexpugnável) a cena televisiva anti-ilusionista e distanciada, conforme Brecht sugeria que fosse a representação épica.

Em relação à música na cena, tal como a palavra e a imagem, Brecht sustentava que estas deveriam emergir de forma independente: “É possível pôr termo à concebida luta pela primazia entre a palavra, a música e a representação [...] por meio de uma separação radical dos elementos” (1978, p. 17).

A música deveria, portanto, ser utilizada como um recurso autônomo de quebra da ilusão, como um elemento cênico que promove o estranhamento da realidade, tornando-a absurda, surreal, e, exatamente por isso, mais crítica e reflexiva. Nas palavras do encenador: “Quanto mais imprecisa e mais irreal se torna a realidade, através da música – e a terceira dimensão que surge, algo muito complexo, algo que é, por sua vez, plenamente real e de que se podem

extrair efeitos plenamente reais" (BRECHT, 1978, p. 14).

Na microssérie, há um momento em que se pode ver uma afinidade com o efeito musical e operístico brechtiano. Trata-se de um trecho do inquérito de Quaderna. Vê-se na primeira parte da cena, além do narrador, da escrevente, Dona Margarida, e do Juiz Corregedor, os doutores Samuel (monarquista, católico extremista de direita), Clemente (revolucionário, ateu extremista de esquerda) e o Comendador Basílio Monteiro (comerciante rico adepto da política do centrão, do vira a casaca conforme o sabor dos acontecimentos políticos do país).

O Juiz Corregedor acusa Samuel e Clemente de altamente subversivos. Na sequência, ele pergunta a Quaderna qual é a posição partidária dele, uma vez que ele é amigo dos dois acusados. Quaderna reafirma (para o Corregedor) quais são as posições políticas de Samuel e de Clemente, e responde, por fim, de forma irônica e debochada, que a posição política dele é uma junção da opinião de seus dois mestres e professores, sendo ele, assim, um monarquista de esquerda.

Figura 2 – Cena do Inquérito. Duelo de falas entre o Juiz Corregedor e Quaderna. Fonte: Diários do Diretor (CARVALHO, 2007, s/p.).



A cena, que faz uma analogia ao tribunal do júri (inquérito), é construída a partir de planos de ação que alternam o jogo de imagens na relação figura e fundo. Vê-se Quaderna sentado em frente ao Juiz Corregedor e os outros três personagens ao fundo do quadro (também sentados) em uma espécie de arquibancada. Ou seja, Samuel, Clemente e o Comendador estão assistindo ao interrogatório de Quaderna de forma bastante interessada, mas em uma posição absolutamente estática (como se fossem estátuas). Nesse sentido, é possível interpretar que os três personagens (que vemos ali ao fundo da cena) fazem parte da memória do narrador (flashback).

No entanto, quando Quaderna aponta para o Comendador,

ele imediatamente se movimenta e se faz presente em cena. Basílio Monteiro que (estava também observando o interrogatório) sai, portanto, da posição estática em que se encontrava na arquibancada e entra em cena dançando e cantando (em meio a uma chuva de papel picado) acompanhado por uma banda de música armorial.

Nesse momento, ou melhor, nesse *intermezzo* do inquérito de Quaderna, a cena se torna ainda mais cômica, imprecisa e surreal, possibilitando assim, de forma parodística, que a audiência perceba que o personagem do Comendador é uma figura política trapaceira, malandra e extremamente escorregadia.

No trecho seguinte do depoimento de Quaderna, o Juiz Corregedor solicita a ele que rememore os acontecimentos do dia do assassinato de seu tio-padrinho. A cena acontece em diversos planos de ação justapostos. Vê-se assim Quaderna diante do Corregedor relatando os fatos (presente) e sucessivamente os planos de imagens (da memória) que mostram Dom Sebastião (Tio de Quaderna) sendo assassinado, e posteriormente, sendo encontrado morto por seus familiares.

A cena se passa sob uma estrondosa canção operística, estilo *Carmina Burana* de Carl Orff. Vemos Quaderna, e os demais personagens que estão assistindo ao inquérito, executando a interpretação (feita sem palavras) por meio de pantomimas trágicas e exageradas, mostrando gestos, olhares e intensas expressões corporais e faciais.

A imagem se divide, portanto, em três dimensões/planos de ação: 1) a do sofrimento de Quaderna e de seus familiares; 2) a da crueldade do assassinato por degolação e 3) a da indiferença do Juiz Corregedor diante da narrativa trágica, exagerada e surreal de Quaderna e seus familiares. Trata-se de uma sequência de acontecimentos aparentemente trágicos. No entanto, por conta da natureza operística musical, pantomímica e parodística das três dimensões vistas em cena, tem-se um efeito de estranhamento e de distanciamento crítico em face às imagens que acaba rompendo, por assim dizer, com o sentido trágico dos acontecimentos.

Sugere-se então, que nas cenas da microssérie descritas acima (conforme acontece na representação épica brechtiana), a música não apresenta o texto, mas antes o interpreta (gerando metáforas, pleonasmos, subtextos) e facilitando com isso compreensão crítica da fábula narrada. Além disso, as composições de cena operísticas,

os efeitos sonoros e os cantos corais não ilustram as situações, ao contrário, tais recursos de cena assumem uma função estética e uma posição diante da narrativa, revelando, assim, os diversos comportamentos obscuros e paradoxais de cada um dos personagens na trama.

## Considerações Finais

Este trabalho constitui-se fundamentalmente em demonstrar que a microssérie *A pedra do reino* insere-se em um contexto audiovisual ultra teatralizado, diferencial e alternativo de produção ficcional televisiva. Contexto este, pautado pelo processo de composição cênica mais autoral e colaborativa, pautada pelo hibridismo de linguagens artísticas (ou seja, o foco na criação e na pesquisa cênica multidisciplinar) e pelo intenso trabalho de laboratório, experimentação e treinamento de atores.

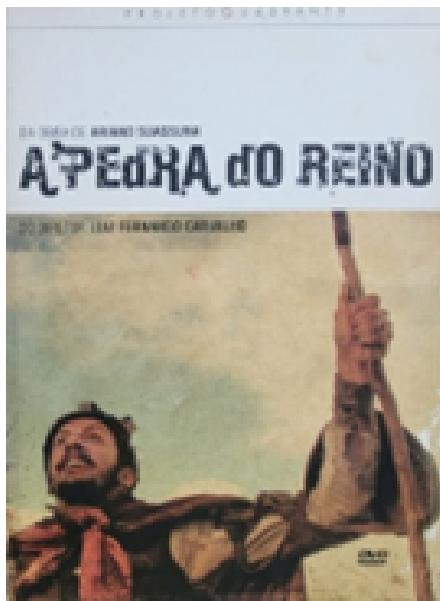
Em relação às opções de registro e montagem das cenas em *A pedra do reino*, percebe-se no estilo da microssérie uma proposta visual teatralizada que difere dos modelos narrativos “clássicos” mais empregados pelo cinema e pela televisão comercial.

Sabe-se que os referidos modelos fílmicos causam no espectador um estranhamento diante do acontecimento narrado, pois as imagens, ao contrário de possibilitarem uma compreensão linear dos fatos, mostram uma narrativa dialética, ou seja, uma espécie de “quebra cabeças”, abstrato, contraditório e sinestésico. Mas, embora abstratas e contraditórias, em geral, as imagens com características mais anti- realistas e épicas tendem a aguçar a reflexão crítica do espectador. Isto porque, diante de uma história não linear, ou de um conjunto de planos de ação fílmica poéticos, grotescos e/ou surreais, provavelmente a audiência busca uma concatenação lógico-sinestésica das ideias e da fábula, gerando, com esse movimento interpretativo, uma experiência e uma percepção estética televisiva mais vertical e crítica da narrativa mostrada.

Então, se por um lado as hibridizações de linguagens, o anti-realismo épico misturado ao uso dos recursos de animação gráfica (tais como os que se vê na montagem e edição da microssérie) são considerados (pela crítica) ineficientes para televisão comercial, por

outro lado, ao contrário, eles ressaltam cada vez mais os infundáveis trânsitos entre o teatro, o audiovisual e os novos ambientes tecnológico-computacionais, gerando, a partir de tais recursos, múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo.

Em síntese, produções ficcionais semelhantes à microssérie *A Pedra do Reino*, tendem a diminuir os rótulos e os encapsulamentos de gêneros ficcionais. Como consequência, tais obras ampliam as possibilidades de criações e de transformações artísticas, e aproximam a audiência do universo crítico histórico e imagético do sonho e do



realismo fantástico, proporcionando, assim, uma experiência estética de Arte na TV.

Figura 3 – Cartaz da minissérie *A Pedra do Reino* (2007). Fonte: divulgação IMDB. Clique ou escaneie o QR code, para acessar o trailer do filme



## Referências Bibliográficas

BARNI, Roberta (Org.). *Flaminio Scala A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*. SP: Iluminuras, 2003.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. RJ: Nova Fronteira, 1978.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. SP: Papirus, 2008.

BORNHEIM, Gerd. Brecht: *a estética do teatro*. RJ: Graal, 1992.

CARVALHO, Luiz Fernando; et ol. **Cadernos de filmagem do diretor Luis Fernando Carvalho e diário de elenco e equipe (V. 1, 2, 3, 4, 5)**. SP: Globo, 2007.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Luiz Fernando Carvalho transitando na contramão**. [Editorial] Revista Bravo, SP: n. 49, out, 2001, in: Fascículo Especial Bravo! Entrevista, 2002.

FONSECA, Rodrigo. **A Pedra do Reino**. In: Revista da TV/ Jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2007/06/15/296289986.asp>. Acesso em 15 de junho de 2010.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. O cabreiro tresmalhado: *Ariano Suassuna e a universidade da cultura*. SP: Pala Athena, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. SP: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. SP: Perspectiva, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A pedra do reino e o sangue do príncipe do vai-e-volta*. RJ: José Olympio, 1971.

## Referências Audiovisual

**A PEDRA** do reino. [minissérie] Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV Globo, 2007. DVD (276 min.).



ELTON BRUNO  
SOARES DE  
SIQUEIRA

**Escrituras poéticas negras na  
cena brasileira do século XXI:  
Tendências estéticas,  
culturais e políticas**

## Introdução

O projeto se propõe a investigar o que vem sendo chamando de “dramaturgia negra”, a partir da leitura e análise de textos dramáticos produzidos e publicados por artistas negros brasileiros, desde os anos 1940 aos dias atuais. O objetivo é fazer um mapeamento crítico dessas produções textuais, com o intuito de compreender sua dinâmica, além de contribuir para divulgar, difundir e conferir maior visibilidade de tais produções.

O estudo se atém a textos dramáticos já publicados, visando identificar suas questões históricas, estéticas, sociais, culturais e políticas. A opção por textos publicados se deu não somente por facilitar, num primeiro momento, a localização e catalogação das obras, mas também por direcionar o olhar para o mercado editorial de dramaturgias no Brasil, o que também é um dos interesses da pesquisa.

No primeiro contato com o *corpus*, vieram algumas indagações que se tornaram norte para o desenvolvimento da pesquisa, tais como: o que são essas dramaturgias negras? Quais dispositivos estéticos, ideológicos e políticos podem ser identificados nessas produções? É possível identificar elementos estéticos e culturais comuns que constituem esses textos dramáticos? A categorização [dramaturgia negra], nesse sentido, parte de uma questão de militância negra ou pode, de fato, nos fazer compreender sobre a produção dos grupos teatrais constituídos majoritariamente por pessoas negras? Não pensar em dramaturgia negra seria praticar epistemicídio, no sentido de que há valores simbólicos, culturais e morais nessas produções que expressam aquilo que Abdias Nascimento chamava de “experiência do negro no Brasil”? Sendo assim, o que une ou afasta essas produções que estamos chamando de dramaturgia negra? Que relações elas mantêm com o que Gómez Moreno e Mignolo (2012) chamam de estéticas decoloniais, ou mesmo com uma atitude anticolonial?

Esta pesquisa faz opção por um posicionamento decolonial, engajando-se numa ação política e epistemológica de uma leitura crítica da colonialidade/decolonialidade, a fim de contribuir, numa

postura antirracista, para um debate aprofundado e, assim, para uma maior visibilidade da produção escrita do negro brasileiro destinada ao teatro feito no país.

## **Dramaturgias negras, estéticas decoloniais**

Pedro Paulo Gómez Moreno e Walter Mignolo têm sido os primeiros pesquisadores a buscar delimitar o conceito de "estéticas decoloniais". Para eles, ao contrário da estética relacional (BOURRIAUD, 2009), com a qual, em nossos contextos latino-americanos, torna-se problemático sustentar a coexistência, sem conflito, de todas as tendências não ocidentais, as estéticas decoloniais se afirmam como estéticas da re-existência (ACHINTE, 2012), que, no campo da cultura, se dão como "campo de batalha ideológico".

Ainda segundo eles, em nosso contexto histórico, estão começando a aflorar presenças étnicas ou etnizadas, como indígenas ou afrodescendentes, que constroem dispositivos políticos de autorrepresentação, para revitalizar memórias duradouras por meio de formas estéticas/artísticas que contribuem para o fortalecimento de suas próprias identidades e histórias.

Na mesma perspectiva da transmoderna, proposta por Dussel, como projeto de libertação mundial, a estética da re-existência, estética do ato criativo, assume a estética como *aesthesis*, ou seja, como o amplo mundo do sensível, e a existência como o conjunto de dispositivos historicamente gerados pelas comunidades para reinventar a vida, em confronto com os padrões de poder que as determinaram, incluindo a própria concepção de estética e arte ocidental. (GÓMEZ MORENO & MIGNOLO, 2012, p. 11)

Para Gómez Moreno & Mignolo (2012), as estéticas decoloniais estão orientadas para a descolonização da estética moderna e suas mutações – a estética pós-moderna e a altermoderna. A opção decolonial nos permite investir contra uma estética historicamente marcada por um padrão europeu de regras de como alcançar o belo ideal, a fim de liberar do conceito disciplinar o seu éntimo *aesthesis* – percepções sensórias: sentir com todo o corpo. Trata-se de dissociar o pensar e o fazer artístico – e o fazer pensando o artístico – da ansiedade pelo novo e aderir à celebração das formas comunais – não imperiais – da vida.

Em nossa pesquisa, trabalhamos com a hipótese de que o teatro negro e sua dramaturgia, no Brasil, constituem uma expressão dessas estéticas decoloniais de que trataram Gómez Moreno & Mignolo (2012). Dois argumentos contribuíram para a formulação dessa hipótese. O primeiro vem de Abdias do Nascimento, no seu Prólogo para brancos, que começa por falar:

DRAMAS PARA NEGROS E PRÓLOGO PARA BRANCOS

exige uma explicação e implica várias perguntas. Neste título, configura-se a polarização de um drama para negros. Quanto ao primeiro, é o teatro que aí está vigente nas culturas predominantemente brancas – as culturas ocidentais. Entretanto, será a condição de negro e de africano estranha ao drama? Se há drama negro, sua intensidade dramática será uma resultante da cor, da raça, do seu itinerário histórico? Por que, diferentemente do drama ocidental (branco), a dramática africana (negra) secundariza o autor para fixar sua importância no sucesso trágico? Quais as relações de interdependência que guarda esta dramática com a religião, os ritos, a mitologia, a sociologia? Ou, como assevera Roger Bastide, será que o teatro, religiosamente originado, “surge apenas quando a fé diminui, permitindo ao homem representar o mistério divino em vez de vivê-lo? Mas o nosso trabalho antológico do drama negro no Brasil revela outra dimensão, na qual surge a voz autêntica do negro, como raça e como homem de cor: a vida social. Ser e viver como negro não é uma peripécia comum na vida ocidental. Raça e cor diferenciam-nos e tornamos a sensibilidade específica, desenvolvida no século da consciência negra, uma nova dimensão criadora (NASCIMENTO, 1961, p. 9-10).

Ou seja, se raça e cor diferenciam sociologicamente os sujeitos e, por isso, os negros constroem subjetividades e sensibilidades específicas, a dramaturgia escrita e encenada por negros parecem apontar para experiências estéticas divergentes, diferentemente dos modos ocidentais de o branco fazer teatro.

O segundo argumento advém de Salloma Salomão Jovino da Silva, na apresentação do livro “Negras Insurgências”:

Nesse sentido, Teatro Negro autonomeado nas sociedades de história colonial é, antes de tudo, teatro político, porque entende bem das formas triplas de dominação de classe, raça e gênero. Seus agentes são aqueles e aquelas que então definem o quanto necessário é recompor e atualizar as possibilidades de atribuir novo sentido à noção de política nas sociedades pluriétnicas, tratadas como se fossem monoculturais, como é o caso da sociedade brasileira. Desconstruir o conceito de cultura nacional unida,

elaborada por ideólogos da elite branca, é antes de tudo conduzir a audições para vozes historicamente silenciadas e cavar uma morada digna para ossadas insepultas que secam ao sol (CÁPULANAS & JOVINO DA SILVA, 2018, p. 12).

Depreende-se dessas palavras de Jovino da Silva que o teatro negro tem a dimensão política mais acentuada, ao lado da estética. Isso porque se põe na perspectiva crítica quanto ao processo de dominação de classe, raça e gênero. Como a noção de cultura nacional una, legada do Iluminismo e da filosofia romântica, pertence à modernidade/colonialidade, o teatro negro se põe na fronteira desse pensamento, num entrelugar decolonial, participando, assim acreditamos, de uma estética decolonial.

“Dramaturgia Negra” é título da primeira antologia de textos para teatro, escritos por dramaturgas e dramaturgos negros contemporâneos no Brasil. A organização do volume coube a Eugênio Lima e Julio Ludemir (2018). Segundo os organizadores, essa primeira antologia reflete modos de pensar e criar a experiência negra no Brasil.

O qualitativo “negra” atribuído ao conceito até então universal de “dramaturgia” revela uma vertente do drama até então atuante, mas pouco problematizada no Brasil, sobremaneira, em razão do silenciamento das vozes e das culturas negras, sempre em nome da capciosa e equivocada concepção da democracia racial que pretendemos vivemos. Valendo-nos da metáfora usada por Mignolo (2003), trata-se, aqui, de histórias locais – negras – inscritas em desenhos globais – brancos, ocidentais. Por tudo isso, procuramos compreender e trabalhar com a expressão “dramaturgia negra” como uma categoria teórica.

O drama, tal como foi concebido ao longo da história das culturas europeias hegemônicas, tem uma relação formal com essas histórias e com os temas a elas relacionados. Estes extrapolam a forma eurocentrada de compreender o mundo (ideologia) e simplesmente não cabem mais na estrutura dramática sem lhe provocar uma crise. A dissimetria e incompatibilidade entre tema e forma provocam fissuras na estrutura do drama, gerando novas formas poéticas, às quais estamos atentos em nossa pesquisa.

## Territórios estéticos, culturais e políticos

Dito isso, sigamos com nossas considerações a respeito do tema proposto. Em primeiro lugar, nos identificamos com a Profa. Leda Maria Martins (2020), quando afirma que o teatro negro é inclusivo, por isso a abertura para diversos matizes, para os rizomas. Mais coerente seria denominá-lo de “teatros negros”. Da mesma forma, podemos compreender a produção dramatúrgica negra brasileira no plural, designando-a de “dramaturgias negras”, haja vista a heterogeneidade que essa atividade nos apresenta.

No estágio atual da pesquisa, começam a se delinear três territórios possíveis dessas produções dramatúrgicas. Compreendemos os territórios das dramaturgias negras como mecanismos de identificação das tendências dramatúrgicas negras. Ainda que considerando as particularidades individuais de cada dramaturgia, os territórios constituem muito mais uma delimitação de um grupo de textos com um direcionamento estético, cultural e político, do que propriamente uma definição estética pessoal e estanque de cada obra. Os territórios são fluidos, podendo um mesmo texto ser atravessado por mais de um deles. À medida que o repertório de dramaturgias negras vai se expandindo, novos territórios poderão, assim, aflorar.

### 1º Território - AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE (Política da Identidade)<sup>22</sup>

<sup>22</sup> As expressões “Política da identidade” e “Identidade em política”, usadas para qualificarem, respectivamente, o primeiro e o segundo território, fazem referência à distinção estabelecida por Mignolo (2008), sem assumir, necessariamente, os valores axiológicos sustentados pelo autor. Para ele, “a política de identidade se baseia na suposição de que as identidades são aspectos essenciais dos indivíduos, que podem levar à intolerância, e de que nas políticas identitárias posições fundamentalistas são sempre um perigo. Uma vez que concordo parcialmente com tal visão de política de identidade – da qual nada é isento, já que há políticas identitárias baseadas nas condições de ser negro ou branco, mulher ou homem, em homossexualidade e também em heterossexualidade –, é que construo meu argumento na relevância extrema da identidade em política. E a identidade em política é relevante não somente porque a política de identidade permeia, como acabei de sugerir, todo o espectro das identidades sociais, mas porque o controle da política de identidade reside, principalmente, na construção de uma identidade que não se parece como tal, mas como a aparência “natural” do mundo. Ou seja, ser branco, heterossexual e do sexo masculino são as principais características de uma política de identidade que denota identidades tanto similares quanto opostas como essencialistas e fundamentalistas. No entanto, a política identitária dominante não se manifesta como tal, mas através de conceitos universais abstratos como ciência, filosofia, Cristianismo, liberalismo, Marxismo e assim por diante” (MIGNOLO, 2008, p. 289).

Esse primeiro território, quantitativamente o maior dos três, é constituído de textos que se caracterizam pelo discurso de afirmação da identidade negra como um *a priori*. Nessas peças, a realização estética da cena está comprometida com uma política da identidade, que se manifesta por meio da:

a) Memória colonial/escravocrata: textos que se valem de signos relacionados a um passado colonial e escravocrata, como forma de crítica, na medida em que ainda se manifestam, muitas vezes, na realidade contemporânea da sociedade brasileira.

Em *Antimemórias de uma travessia interrompida*, de Aldri Anunciação (BA) (LIMA; LUDEMIR, 2018), por exemplo, a Mulher do fundo do mar, personagem solo, se revela um testemunho quase fantasmagórico dos corpos negros jogados ao mar no traslado feito pelos navios negreiros de outrora. Nesse contexto cênico, a identidade da personagem se apresenta de forma líquida, em constante diálogo com “a identidade cruzada de povos diaspóricos que, trazendo os figerais ancestrais de sua origem, confrontam-se com os figerais culturais dos locais para onde foram deslocados geopoliticamente” (ANUNCIAÇÃO apud LIMA; LUDEMIR, 2018, p. 17). O propósito do dramaturgo é fazer um mergulho nas memórias subterrâneas à superfície da memória oficial, procurando reconstruir identidades que adquiriram formas diversas no movimento diaspórico, ainda que mantendo sua constituição ancestral.

Um outro exemplo é o *Esperando Zumbi*, de Cristiane Sobral (RJ/DF) (LIMA; LUDEMIR, 2018), que faz uma intertextualidade com o clássico *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Nessa peça, a abordagem do tema é afrocentrada e feminina. O homem que a personagem espera e por quem procura desesperadamente é Zumbi, signo da luta dos povos africanos escravizados aqui no Brasil. Na cena, visualizamos um movimento angustiante de construção e desconstrução de uma identidade negra, feminina e brasileira.

Por sua vez, *Mato cheio*, de Jhonny Salaberg (SP) (2019), por meio de sonhos e lembranças, aproxima o passado de um Brasil colonial, quando escravizados fugiam por uma linha férrea no bairro Jabaquara até chegarem aos quilombos da cidade de Santos, a um Brasil contemporâneo, em que testemunhamos os atuais deslocamentos e migrações por parte de negras e negros. Criado a partir de histórias de migração, o texto de Salaberg foca a saga do corpo negro em

constantes deslocamentos, de geração a geração.

b) Memória afetiva: textos que buscam identificar os marcadores identitários mais íntimos, afetivos e pessoais, muitas vezes presentes nas próprias vivências das/os dramaturgas/os. É o caso, por exemplo, de *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens*, de Jé Oliveira (SP) (2018). Fruto de uma pesquisa do grupo Coletivo Negro, do qual o dramaturgo faz parte, sobre a construção de identidades masculinas negras nas periferias de São Paulo, o texto propõe uma peça-show e faz um tributo aos Racionais MC's. Nele, diversos afetos são revelados ao contar a experiência de ser negro na contemporaneidade. Optando por um movimento inverso, que parte da morte para a vida, a peça de Jé Oliveira denuncia a espetacularização e a banalização das mortes negras e acena para o desejo de mudança.

c) Abordagem que flerta com o essencialismo: textos que investem na associação da cor da pele a características psicológicas e atitudinais particulares, o que aponta para uma identidade mais fixa e estável da/o negra/o. Nessa seara, a peça do Licínio Januário (AO/RJ) (LIMA; LUDEMIR, 2018), *Será que vai chover?*, é um exemplo. O texto apresenta a relação entre uma atriz, um guia turístico e um ativista social, em que o choque de visões sobre as questões sociais, a amizade e um triângulo amoroso vão ressaltar diferentes subjetividades do que é ser branco e do que é ser negro.

Também podemos identificar traços dessa identidade mais tangível na peça infantil *O pequeno príncipe preto*, de Rodrigo França (RJ) (LIMA; LUDEMIR, 2018), que conta a história de um menino negro que sai pelos planetas espalhando sementes de Baobá, uma árvore considerada sagrada por diversas culturas do continente africano, a fim de mantê-la viva por meio da ancestralidade. No texto, a ancestralidade africana torna-se indicativo de uma identidade negra delineável.

d) Reencenação das opressões: textos que denunciam, pela representação cênica, a realidade de violência, dos golpes e das injustiças pelas quais sofre a maior parte das populações negras no Brasil, ao mesmo tempo em que delimitam as fronteiras das identidades negras periféricas.

*Buraquinhos ou O vento é inimigo do picumã*, de Jhonny Salaberg (SP) (LIMA; LUDEMIR, 2018), apresenta a história de um menino negro, morador de Guaianases, bairro na zona leste de São Paulo, que vai à padaria e, no trajeto, passa por uma abordagem policial. Ele foge,

começa a correr e não para mais. Numa metáfora para a morte, a personagem viaja pelo mundo, passando por países da América Latina e da África. O texto faz uma denúncia ao extermínio de jovens negros periféricos pelas forças armadas do estado brasileiro.

Essa mesma denúncia também se encontra presente em *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens*, peça já citada aqui, que, inspirada nas canções dos Racionais MC's, como vimos, traz à cena expressões chocantes do genocídio da população negra brasileira nas periferias urbanas.

*Chão de Pequenos*, de Felipe Oládélè Soares (MG) (LIMA; LUDEMIR, 2018), por sua vez, a partir de histórias reais colhidas em pesquisas e entrevistas relacionadas com o tema da adoção, nos apresenta a relação entre dois amigos, sob a guarda do Estado, que se encontram numa faixa etária menos desejada nos processos de adoção, entre infância e adolescência. O texto desvela o abandono familiar, com diálogos que revelam amizade, empatia e afeto.

e) Matriz africana: textos que encontram nos formatos e/ ou códigos estesicos e culturais de matriz africana elementos que possibilitam a escrita dramatúrgica, muitas vezes, negando criticamente o presente e apontando para um afrofuturismo. A peça *Ialodês*, de Dione Carlos (SP) (LIMA; LUDEMIR, 2018), é um caso bastante ilustrativo. As ialodês, título recebido por mulheres que exercem liderança em suas comunidades, são nessa peça mulheres que governam a Colmeia, cidade herdada de suas ancestrais. Elas lutam por preservar as riquezas deixadas por suas matriarcas, que lhes transmitiram o valor do mel, do ouro e da música. Valem-se do prazer como arma sagrada para enfrentar as ameaças que partem dos mundos paralelos. Essas mulheres-abelhas-guerreiras encontram-se fortemente munidas de honra, afetividade, sensualidade, liberdade e ancestralidade.

f) Releitura negra de clássicos ocidentais: textos que se interessam pela subversão de obras ou formas clássicas do teatro e da literatura ocidentais, adaptando seu universo ou sua linguagem aos códigos das vivências negras. Como vimos, *O Pequeno Príncipe Preto*, de Rodrigo França, e *Esperando Zumbi*, de Cristiane Sobral encontram-se nessa seara.

Além desses textos, vale menção a peça *Medea Mina Jeje*, de Rudinei Borges dos Santos (PA) (LIMA; LUDEMIR, 2018). O dramaturgo

cria um paralelo entre a tragédia do grego Eurípedes (século V A.E.C) e a escravidão em Minas Gerais no século XVIII (E.C)<sup>23</sup>. Nessa peça, *Medea* é uma mulher negra escravizada que decide matar o próprio filho quando sabe que ele seria aprisionado, castrado e condenado a uma vida inteira de trabalhos forçados dentro de uma mina de ouro. Como se vê, o texto se diferencia de seu intertexto pelas razões que movem o infanticídio: não será por vingança, mas pela verdadeira libertação.

## 2º Território - DRAMATURGIAS DO TROPEÇO (Identidade em Política)

Reúne projetos do que estamos chamando de dramaturgia do tropeço, fazendo eco ao termo criado por Anderson Feliciano (2020) para uma dramaturgia de autoria negra que busca construir sua identidade no próprio processo em que se realiza. O movimento é inverso ao do território anterior. Em vez de partir de um discurso identitário que serve de combustível para a elaboração dramatúrgica, a dramaturgia do tropeço busca alcançar uma identidade que lhe escapa, que lhe falta.

“Qu'est-ce que c'est ça, le nègre?”, perguntaria Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Nesse mesmo livro, no capítulo intitulado “A Experiência Vivida do Negro”, diante de uma acusação “Olhe, um negro”, Fanon escreve as seguintes linhas: “tropecei já na contravertente, e o outro, por meio de gestos, atitudes, olhares, fixou-me, como se fixa um corante com um estabilizador. Eu me enfureci, exigi uma explicação... Nada adiantou. Explodi. Eis aqui os estilhaços recolhidos por um outro eu.” (FANON, 2020, p. 115).

Diante do racismo, o sujeito sucumbe, tropeça, se depara com a falta. André Lepecki (2017) se vale da metáfora do tropeço para pensar a dança de William Pope L. Tanto Fanon quanto Lepecki serviram de inspiração para Anderson Feliciano elaborar o seu conceito de “Dramaturgia do Tropeço”. Nas palavras do próprio dramaturgo,

<sup>23</sup> Utilizamos as abreviações “A.E.C” (Antes da Era Comum) e “E.C” (Era Comum), preferidas por alguns acadêmicos, a fim de evitar o uso explícito de títulos religiosos para Jesus, como Cristo ou Senhor, encontrados nas notações AC e DC.

a Dramaturgia do Tropeço aliou as tensões que nos afeiam e moldam a nossas subjetividades a uma escrita performática e também a uma concepção alternativa de arquivo, o que permitiu, a meu ver, criar imagens e narrativas que potencializaram a elaboração de ficções ainda ofuscadas pela cortina de fumaça da branquitude" (FELICIANO, 2020, 121).

Para o autor, analisar a dramaturgia contemporânea escrita por *pretes* é navegar por mares desassossegados, porque o próprio qualificativo "preta" encontra-se em estado constante de definição.

Vê-se, aqui, que os estilhaços da subjetividade negra é o que move a construção dramatúrgica nos textos que compõem esse território, cuja identidade vai se tecendo no próprio ato da escrita. Além das peças *Apologia III* e *Outras Rosas*, de Anderson Feliciano (MG) (2020), identificamos essas características na dramaturgia de Grace Passô (MG), particularmente em *Vaga Carne* (PASSÔ, 2018) e *Preto*, escrita em parceria com Márcio Abreu e Nadja Naira, (PASSÔ, ABREU E NAIRA 2019).

### **3º Território - ESCRITAS DO NÃO PROTAGONISMO IDENTITÁRIO**

Compreende os textos em que não se estabelece um destaque de política da identidade nem da identidade em política; nem uma proposta de fuga, nova perspectiva ou modificação da mesma. Em geral, são textos onde a estética ou o estilo narrativo dramáticos, a estese e performatividade da escrita teatral se tornam a ênfase maior da dramaturgia, sem necessariamente mencionar os signos relativos às identidades negras.

Trata-se de textos comprometidos com os padrões de escrita dramatúrgica, como as peças de Jô Bilac (RJ), *Conselho de Classe* (2016), *Insetos* (2018), *Mamutes* (2015), *Alguém acaba de morrer lá fora* (2012), *Infância, tiros e plumas* (2015). Ou de textos que criam seu próprio padrão narrativo ou performativo, como é o caso de *Pequeno Tratado Amoroso* (2020), de Anderson Feliciano (MG); ou de *Madame Satã* (2018), de Marcos Fábio de Faria e Rodrigo Jerônimo (MG).

## Últimas considerações, por ora

Em nosso percurso, ainda em construção, a cartografia como método vem agenciando e delineando os territórios estéticos. Para Vinhosa (2008), os territórios são caracterizados como ocorrências indiciais na paisagem urbana. Em nosso trabalho, abrimos ainda mais o conceito: compreendendo a produção dramatúrgica negra como um espaço estético e discursivo, valemo-nos do método cartográfico para identificar ocorrências estéticas indiciais na paisagem teatral brasileira.

Nessas ocorrências, os elementos constitutivos não são apenas de ordem estética, mas também cultural e política. Em outras palavras, a configuração estética desses territórios está atrelada a fatores de ordem cultural e política, o que a singulariza. Do plano geral (o espaço em que estão inseridos) aos detalhes (suas particularidades estéticas e ideológicas), os territórios integram um sistema ao mesmo tempo aberto e fechado. Aberto, porque participam do meio que os abriga; fechado, porque constituem ocorrências singulares. Os agenciamentos trazem significações particulares segundo o modo de se organizar no espaço, enquanto lugar.

Esses três territórios aos quais chegamos revelam muito da cosmovisão dessas dramaturgas e dramaturgos negros brasileiros, que, por sua vez, reverbera muitos dos posicionamentos culturais, políticos e epistemológicos dos diversos movimentos negros no Brasil. A dimensão política dos três territórios diverge no que tange ao tratamento dado à identidade racial, o que termina por interferir nas opções estéticas.

Tomando como referência a distinção que Mignolo (2008) faz entre “política da identidade” e “identidade em política”, podemos reconhecer num dos territórios textos com a suposição de que a identidade negra consiste num aspecto essencial do indivíduo e, por extensão, de sua forma de expressão; o outro território, por sua vez, tem revelado textos em que a identidade racial é problematizada, uma vez que está na ordem do discurso colonial, o qual afeta os modos de subjetivação da população negra que se aventura na produção de textos para o teatro. Por fim, o terceiro território aponta para um direcionamento estético e político de dramaturgas/os negros cujos textos prescindem de discurso identitário, abrindo espaço para outras

questões, o que faz revelar que o fato de serem negras/os não as/os determina a escrever apenas sobre suas próprias identidades raciais.

Uma crítica decolonial mais radical poderá questionar a opção, tanto de dramaturgas e dramaturgos quanto de pesquisadores da área, por manter o termo “dramaturgia” para qualificar essas produções que se posicionam contrariamente à colonialidade, já que o conceito de “drama” e seu derivado “dramaturgia” advêm da concepção europeia de teatro. O escopo dessa pesquisa não se atém a uma tal discussão teórica, mesmo considerando-a pertinente e relevante. A investigação parte de uma realidade inalienável: há no Brasil dramaturgas e dramaturgos negros, autonomeados como tais, que optam por escrever e publicar seus textos como dramaturgias (negras). Esses textos se tornam, então, objetos de nossa apreciação estética e crítica. Neles, podemos identificar os dispositivos decoloniais ou anticoloniais que poderão, inclusive, implodir a estrutura do texto dramático da(s) maneira(s) como o Ocidente a concebe.

Como foi dito, esses foram alguns dos resultados da pesquisa que está em andamento, considerando o espaço temporal das duas primeiras décadas de nosso século (2001-2020). Nessa terceira década que surge, com a publicação de novas dramaturgias negras, outros territórios estéticos, culturais e políticos poderão avultar. A investigação desses territórios poderá contribuir – e esse é o maior objetivo da pesquisa – para uma maior compreensão das dinâmicas de produção, circulação e consumo das dramaturgias negras em solo brasileiro.

## **Referência Bibliográfica**

ACHINTE, Adolfo Albán. *Estéticas de la Re-existencia: ¿lo político del arte?* GÓMEZ MORENO, Pedro Paulo & MIGNOLO, Walter (orgs.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

CAPULANAS cia de Arte Negra & JOVINO DA SILVA, Salloma Salomão (orgs.). *Negras insurgências: Teatros e Dramaturgias Negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Capulanas Cia. de Arte Negra, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

FELICIANO, Anderson. *Tropeço*. Belo Horizonte: Javali, 2020.

GÓMEZ MORENO, Pedro Paulo & MIGNOLO, Walter (orgs.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

LEPECKI, André. *Esgotar a dança: performance e a política do movimento*. São Paulo: Anablume, 2017.

LIMA, Eugenio, LUDEMIR, Julio. *Dramaturgia negra*. Rio de Janeiro: Funnarte, 2018.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais, projetos globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Niterói, n. 34, 2008, p. 287-324.

NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PASSÔ, Grace; ABREU, Marcio; NAIRA, Nadja. *Preto*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

SALABERG, Jhonny. *Mato cheio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

VINHOSA, Luciano. Território: um evento que dá lugar à experiência estética. In: *ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS*, 17. Florianópolis. Anais eletrônico, 2008, p. 1856-1868.



THIAGO FRANCYSKO  
RODRIGUES  
CASSIANO

**Dogville:**  
Um estudo semiótico à luz  
de Friedrich Nietzsche

## Introdução

Optou-se, nesta investigação, analisar o filme *Dogville* (2003) devido sua estética, que se apresentou de modo distintos das demais obras estudadas ao longo do curso. *Dogville* se apresentou de modo singular, e destacou-se devido sua estrutura semelhante a uma peça de teatro filmada, pois toda história se passa em um galpão sob um trabalhado palco, e sua cenografia remonta a estética do Teatro Pobre – do movimento pós-moderno preconizado pelo diretor Jerzy Grotowski (1986).

Esse estudo se ampara em três aspectos fundamentais para sua análise, são eles: i) estética da obra); ii) a psicologia das personagens, e iii) análise comparativa da compreensão do “bem” e do “mal” entre a cosmologia judaico-cristã e as teses de Friedrich Nietzsche (1978a, 1978b, 1996, 1998, 1999).

O filme, é uma produção pós-moderna do gênero drama, com direção e roteiro do cineasta dinamarquês Lars von Trier e se divide em dez partes - cada uma com créditos e introdução narrada - sendo um prólogo e nove capítulos. O drama, *Dogville*, se passa nos anos 1930 em uma pequena e pacata cidade dos Estados Unidos da América - EUA, cujo nome dá o título da obra. *Dogville* fica situada entre montanhas rochosas, onde Grace (Nicole Kidman), uma bela desconhecida, busca refúgio em fuga do que pode assemelhar-se a gângsters. Grace, tem amparo pelo autointitulado porta-voz da cidade, Tom Edison (Paul Bettany), que oportuniza sua acolhida entre os habitantes da cidade.

[...] A comuna repousava em uma espécie de plataforma moldada pelos detritos da exploração mineira agora silenciosa. Canyon Road saía na Elm Street, com suas oito ou dez habitações, para acabar onde a ladeira ficava abrupta, bem perto da entrada da velha mina de prata abandonada (DOGVILLE, 2004).

O personagem Tom Edison é retratado por Lars von Trier como um *bon vivant* pseudo-intelectual que vive às custas da aposentadoria do pai – médico hipocondríaco aposentado. Inserida à produção cinematográfica, o diretor desfere críticas à sociedade burguesa

capitalista e aristocrata que são desveladas capítulo após capítulo, entre eles a exploração da mão de obra, centralização dos bens na administração de poucos, seletividade entre pessoas e grupos sociais.

Tom Edison, mesmo que demonstre afeto por Grace, é conivente com as mazelas vivenciadas pela imigrante em *Dogville*. Lars von Trier, ao propor essa relação rompe com o imaginário de proteção e cuidado que recai sobre o homem hegemônico. O diretor propõe uma relação semiática que conduz o espectador a confrontar a narrativa social de "bondade" existente na figura do "mocinho". Tom Edison, ao ser conivente com as violências vividas por Grace, age com omissão, que Nietzsche (1996) aponta enquanto dissonância da vontade humana em favor de aspectos externos. Mesmo que Tom Edison apresenta aspectos que sejam contrários a violência de Grace, sede aos interesses da cidade.

A semiótica proposta na obra centraliza os personagens em torno do drama vivenciado pela protagonista Grace. Lars Von Trier, se utilizada do campo do simbolismo para associar as personagens aos pecados capitais mencionados pela cosmologia judaico-cristã, são eles:

- **Orgulho** - Jack McKay (Ben Gazzara);
- **Vaidade** - Liz Henson (Chloe Sevigny);
- **Ira** - Vera (Patrícia Clarkson);
- **Inveja** - Chuck (Stellan Skarsgård);
- **Luxúria** – "The Man with the Big Hat", em português "O Homem de Chapéu Grande" (Jean-Marc Barr);
- **Avareza** – Ma Ginger (Lauren Bacall).

Esse estudo se faz importante, pois apresenta uma análise semiótica, das relações propostas na produção cinematográfica, relacionando-a a cosmologia judaico-cristã contraposta pelos entendimentos do filósofo Friedrich Nietzsche (1978a, 1978b, 1996, 1998, 1999).

O diretor, de modo cirúrgico, escancara a normatização de práticas de violências sofridas pelas minorias sociais em direitos, nesse caso, a mulher imigrante. Von Trier reforça que o filme se passa em uma versão dos Estados Unidos da América que nada tem a ver com país propriamente dito, mas são "[...] somente os sentimentos que eu tenho sobre o país. Eu me sinto como um americano (*Inch bin*

*ein American!)" (TRIER apud TIREL, 2004, p.1).*

Dogville, por meio de uma votação, impõe a Grace um estágio probatório de duas semanas, a fim de que a cidade possa conhecê-la para posteriormente discutir-se sobre sua permanência definitiva, "[...] Dogville lhe deu duas semanas, o que dará a ela?" (DOGVILLE, 2003). Grace, em sinal de gratidão, passa a fazer serviços domésticos nas residências e lojas da cidade. O diretor, partindo da relação estabelecida entre os cidadãos de Dogville e Grace, aborda as problemáticas da mais-valia/mais-valor, termo empregado pelo alemão Karl Marx, que comprehende a exploração da mão de obra do trabalhador pelo sistema capitalista para obtenção de maior lucratividade.

Lars Von Trier reflete a exploração da mão de obra do trabalhador em prol da geração de maior capital dos grupos hegemônicos relacionando-a ao preceito que visa a ajuda ao próximo de modo genuíno, sem a espera de recompensa, conforme pode-se constatar no evangelho de Mateus(Mt. 6:3).

O diretor apresenta a relação dual entre a cosmologia judaico-cristã e a práxis do poder exploratório de modo a questionar: o que vem a ser a moral cristã? Nietzsche (1996, p.47) responde, dizendo: "[...] o acaso roubado de sua inocência, a desgraça manchada pelo conceito de 'pecado', o bem-estar como perigo, como 'tentação'; a indisposição fisiológica envenenada pelo verme da consciência".

O filme se passa durante a queda da bolsa de Nova York (1929) e o avanço dos nacionalismos ideológicos (Mussolini na Itália, Hitler na Alemanha) reforçam a exploração da mão de obra vivida pela personagem Grace. Von Trier, ao utilizar o termo "dívida" no que circunda a existência de algo a ser quitado por Grace devido ao acolhimento recebido pela cidade faz crítica ao imaginário utilitarista de subserviência da pessoa que foi ajudada, que tem em sua premissa o exercício do poder sobre o outro. Esse entendimento se faz presente de modo enfático quando a diegese apresenta o estupro sofrido por Grace pelo personagem Chuck, enquanto pagamento de uma "dívida".

As indagações do filósofo Nietzsche sobre o campo da práxis dos hábitos e costumes sociais enquanto fonte genuína do impulso humano, ou enquanto um conjunto de regras a serem seguidas para a aceitação de um grupo dominante. A semiótica utilizada pelo diretor na representação do estupro, galga entre o ser e agir. A diegese demonstra as práticas que não comungam com a moral cristã como

pertencentes ao espaço privado, em que o ser pode se expressar segundo seus impulsos.

A semiótica da não existência de paredes, representa a recusa social em perceber a existência de mazelas morais, por aqueles que se afirmam relicários dos “bons costumes” e detentores da moral. Lars von Trier apresenta a existência de uma “cegueira” social, na recusa em perceber as verdades que são mantidas ocultas, no conforto do lar onde os caninos dos impulsos humanos podem ser mostrados sem a repressão da moralidade religiosa.

Figura 1: Cena em que Grace sofre estupro.



Fonte: Fotograma do filme *Dogville*.

Lars von Trier evidencia a existência da cosmologia filosófica judaico-cristã partindo de amplos aspectos, entre eles, o cenário. O edifício religioso aparece como construção central e como o único edifício a possuir torre em um cenário totalmente desenvolvido em planta baixa, onde os espaços são delimitados por marcações no chão, sem paredes entre os espaços. Para além dos cultos, todas as decisões sobre a cidade são tomadas dentro da igreja. É preciso destacar que, a torre da igreja, construção falocêntrica, demarca a existência de uma cidade fundada nos princípios do poder masculino, o que é reforçado por outros signos ao longo da produção.

Ter a igreja como edifício onde as decisões da cidade são tomadas, se trata de uma crítica do diretor a inserção da religião nas decisões públicas. Von Trier (2003), amparado em Friedrich Nietzsche (1978b), apresenta a filosofia cosmológica judaico-cristã como um processo de negação da vida, de modo que os dogmas cristãos impedem o sujeito de agir de modo autônomo.

De acordo com o filósofo, a moral da igreja pretende forjar seus adeptos segundo sua vontade, contradizendo o entendimento de não permissão a determinados modos de atuação, por este motivo sua inserção nas decisões públicas atua de forma maléfica ao livre pensar e agir. O filósofo entende que “o que é mais prejudicial do que qualquer vício? A compaixão ativa para com todos os deficientes e fracos; o cristianismo” (NIETZSCHE, 1996, p.28).

A estética do teatro pobre, moderno do diretor e teatrólogo Jerzy Grotowski (1986), é utilizada por Von Trier (2003) como símbolo das relações de poder que envolvem a disputa por territórios. Utilizando-se da estética de Grotowski (1986), Von Trier (2003) apresenta o espaço público (rua) e privado (casa), delimitados por traços de giz branco sobre um tablado preto, o que traz alusão a uma cidade planejada. Partindo dessas estéticas, Von Trier (2003) apresenta problemas sociais relacionados aos avanços da degradação ambiental preconizada pelo capitalismo. Dogville situa-se ao redor de minas abandonadas de exploração de carvão, isso aponta para as táticas de exploração de bens naturais e minerais pelo sistema capitalista.

A produção do diretor dinamarquês é repleta de signos e uma estética particular, denominada de “Dogma 95”. O “Dogma 95”, conceito estético desenvolvido pelo cineasta Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca, e que preconiza estabelecer o equipamento de filmagem como extensão do olhar do espectador. Lars Von Trier comprehende o “Dogma 95” também como uma escolha política, indo de encontro aos interesses da indústria cinematográfica. O “Dogma 95” menciona que

§ A filmagem deve ser feita exteriormente. Acessórios e decoração não podem ser fornecidos (se um acessório é necessário para a história, deve-se escolher um dos extei-  
riores onde se encontra esse acessório).

§ O som nunca deve ser produzido separadamente das imagens e vice-versa (não deve-se usar música, a menos que ela esteja presente aonde a cena está sendo rodada).

§ A câmera deve ser segurada no ombro. Todo movimento ou imobilidade feito no ombro está autorizado. (É a filmagem que deve ser feita aonde o filme é feito).

§ O filme deve ser a cores. A luminosidade especial não é aceitável. (Se há pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então deve-se montar somente uma lâmpada na câmera).

§ Truques e filtros estão proibidos.

- § O filme não deve conter nenhuma ação superficial (assassinatos, armas, etc. em nenhum caso).
  - § As alienações temporais e geográficas estão proibidas (quer dizer que o filme acontece aqui e agora).
  - § Os filmes de gênero são inaceitáveis.
  - § O formato do filme deve ser em 35mm *standard*.
  - § O cineasta não deve ser credenciado.
- (DOGMA 95 apud HIRATA, 2008).

Lars Von Trier e Thomas Vinterberg (1995), ao proporem uma estética cinematográfica no qual o encenador é o centro de onde origina o acontecimento dramático a ser contado, e o diretor atua como condutor do olhar do espectador, tem em sua proposta, que desconsidera o que não é de suma relevância para encenação em prol de oportunizar ao máximo o estado de vulnerabilidade do ator, entendido entre os estudiosos como “total entrega”, a fim de estabelecer a maior relação possível entre encenador e espectador.

Figura 2: Cenário de *Dogville*.



Fonte: Fotograma do filme *Dogville*

O paralelismo entre o teatro pobre de Grotowski (1986) e o “cinema pobre” de Von Trier (2003), aportam maior destaque às problemáticas sociais que se pretende discutir, pois comprehende o encenador como centro das práticas representativas. Atrelado ao que menciona Grotowski (1986) e de Von Trier (2003), o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2004), reitera que os problemas sociais apresentados pela narrativa do cinema têm em vista o entendimento do mundo do diretor. É preciso considerar que as questões sociais vão

ser interpretadas segundo o sujeito, seus hábitos e cultura.

Sobre o exposto, o filósofo francês Pierre Bourdieu (1989), menciona que o poder simbólico “faz com que se acredite” e “faz acontecer”. É um poder “[...] quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) e só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário [...]” (BOURDIEU, 1989, p.14).

Nessa direção, complementando o que menciona Bourdieu (1989), Nietzsche (1998) aponta que existe cada ser humano traços apolíneos e dionisíacos que são direcionadas segundo os impulsos do sujeito. Von Trier, em *Dogville*, faz uma crítica às práticas de “bondade” para obtenção de um status, sem veracidade na ação. Sobre isso, Nietzsche menciona que:

[...] as ações não egoístas foram louvadas e consideradas boas por aqueles aos quais eram úteis, mais tarde foi esquecida essa origem do louvor, e as ações não egoístas, pelo simples fato de terem sido costumeiramente tidas como boas foram sentidas como boas – como se em si fossem algo bom. (NIETZSCHE, 1998, p. 18).

O que menciona Nietzsche (1998), pode ilustrar-se nas cenas em que Grace é injustamente acusada de agredir fisicamente o menino Jason, filho de Vera, bem como de “seduzir” seu marido, e os outros homens da cidade. Vera então, arquiteta com as outras mulheres da cidade uma vingança contra Grace. As mulheres seguram-na enquanto Vera, personagem simbólica da ira, lhe dá a orientação de que irá quebrar duas de suas sete bonecas russas, e que, se ela conseguir segurar suas emoções, poderá ficar com as outras bonecas intactas. Grace, mesmo tentando conter suas emoções, chora. Vera então, sem qualquer expressão de incômodo ou humanidade, destrói todas as bonecas.

Como na vida comum e corrente, a saga de Grace sofre uma reviravolta, e Grace então, ordena a um dos gângsters liderado por seu pai que infrinja a Vera a mesma dor por ela sofrida. Grace ordena que sejam dadas à Vera os mesmos direcionamentos que lhe fora dado anteriormente, que seu filho mais novo seja assassinado, e que se ela conseguir conter as lágrimas, os outros filhos poderão viver.

Com a morte do primeiro filho, Vera vai às lágrimas, presenciando assim o assassinato de seus outros filhos. Lars von Trier (2003) nos faz

refletir nas mencionadas cenas, sobre o sufocamento dos impulsos humanos realizado pela moral judaico-cristã, que de acordo com o filósofo Nietzsche (1978b), cria um padrão de como o ser humano deve agir e se comportar nas situações da vida.

No *"Capítulo 9 – Quando Dogville recebe a visita por muito esperada e o filme termina"*, Grace reencontra o pai, que estava à sua procura a fim de que ela assumisse os negócios da família. Von Trier (2003) faz referência ao mito do filho pródigo, que retorna para casa após experienciar a vida e encontrar o seu caminho (Lc.15:11-32). Durante uma conversa com sua filha, o pai de Grace lhe relata que seus padrões éticos são tão elevados, e que sua abnegação em relação à responsabilidade dos outros por seus próprios atos é tamanha, que os impede de ser responsáveis por seus próprios atos, o que gera a arrogância.

Contrária à Lei de Talião, que ficou conhecida pela expressão “olho por olho, dente por dente” e impele a aplicação de punição proporcional ao crime cometido, está a cosmologia filosófica cristã, que recomenda ofertar a outra face ao agressor (Mt. 5: 38). Grace, apresenta a outra face à Dogville - seus impulsos. Lars Von Trier traz inúmeros signos da cosmologia cristã em sua produção. Grace, emerge como figura análoga a narrativa de Jesus Cristo, figura martirizada em prol dos pecados humanos.

Existem inúmeros indícios da proximidade entre Jesus Cristo e Grace. Durante a colheita de maçãs – fruta presente no imaginário judaico-cristão como sendo a fruta do “bem” e do “mal”, a qual conduziu Adão e Eva a expulsão do paraíso por intermédio da serpente, o personagem Chuck se queixa do péssimo casamento e da ausência do desejo sexual entre o casal, e assim tenta beijar Grace à força. Mesmo negando, a jovem assume um papel de “refinamento do espírito” (NIETZSCHE, 1998, p.28), e menciona compreender o que levou Chuck a prática do abuso. A mencionada cena, remonta o momento da crucificação de Jesus Cristo, onde sofrendo violência física, menciona: “Pai, perdoa-lhes, pois eles não sabem o que fazem” (Lucas 23.34). Von Trier nos apresenta a serpente da cosmologia judaico-cristã, por meio do desejo impulso dionisíaco de Chuck.

Durante os flagelos vividos por Jesus Cristo, segundo a diegese judaico-cristã, Deus não abandonou o Filho, pode-se dizer pois, o mesmo modelo se apresenta na passagem em que Abraão edificou um

altar para o sacrifício de seu filho Isaque. Ambos os exemplos bíblicos demonstram a relação entre Pai e Filho guiadas por preceitos maiores, ainda desconhecidos aos filhos. Jesus Cristo, segundo a cosmologia judaico-cristã, foi assistido durante todo sofrimento físico por seu Pai (Deus), o mesmo ocorre com Abraão, ao seguir os ordenamentos de Deus. Grace, foi procurada, esperada e amparada por seu pai, mesmo contra sua vontade.

Estes exemplos demonstram a paternidade enquanto ato protetivo, mas que considera os processos pessoais e singulares que o filho deve passar para o encontro com seu caminho na vida. O próprio nome da personagem central faz parte das tessituras simbólicas da diegese do filme. Grace, no idioma inglês, se transcreve "Grace", em tradução literal para o português significa "Graça". A perspectiva de autonegação em prol de outrem pode ser vista nas passagens da Bíblia Cristã, entre elas o livro de Ester, capítulo 12 versículo 27, que menciona que o "[...] Senhor Deus prometeu aos que se humilharem perante ele, e nele tiverem fé, a Sua graça os ajudará a vencer as fraquezas". O mesmo ocorre no livro de Coríntios, que enfatiza que os que vivem pela graça de Deus não irão padecer.

Moisés, o cachorro da cidade, tem em seu nome referência ao personagem bíblico que, segundo essa cosmologia, libertou os hebreus da tirania dos egípcios. Grace, quando ordena a destruição e morte de todos da cidade, quando questionada sobre o cachorro, dá a ordem para que nada ocorra ao mesmo, pois ele foi o único que não lhe fez mal ou a enganou.

Figura 4: Representação do cachorro Moisés.



Fonte: Fotograma do filme *Dogville*.

Imergindo na diegese do cineasta dinamarquês, é possível perceber a apresentação semiótica da Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo). Segundo a Igreja Católica Apostólica Romana em documento oficial resultante do Quarto Concílio de Latrão de 19 de abril de 1213, A Santíssima Trindade atua como um Deus em três pessoas, mas distintas, mas são uma substância, essência ou natureza (ARTHUR, 2017).

Lars Von Trier (2003) nos apresenta o personagem gângster, figura paterna de Grace enquanto “Deus”, Grace na figura do Filho – Jesus Cristo e cachorro Moisés na figura do Espírito Santo. Coube ao pai de Grace, confrontá-la sobre sua arrogância e fazê-la compreender a necessidade de assumir seus instintos e desígnios. Grace, a mártir, que se sacrificou pelos pecados de *Dogville* e Moisés, o cachorro da cidade, o ser puro, amigo fiel mesmo que inserido dentro de uma ótica de perversidade, não se deixa corromper.

Von Trier confronta o espectador com os seus próprios males ocultos, ao provocar o despertar agradável em ver *Dogville* em chamas. Esta sensação de bem-estar faz com que o espectador questione a existência de uma genuína bondade em si mesmo. Nietzsche (1978a, 1978b, 1996) e Lar von Trier (2003) trazem a reflexão sobre o que há para além dos limites dos modos de atuação impostos pela sociedade judaico-cristã.

Figura 3: Morte dos cidadãos de Dogville.

Fonte: Fotograma da obra *Dogville*.

Lar von Trier (2003) se utiliza da estética do teatro pobre de Grotowski (1986), criando pela narrativa cinematográfica uma metáfora para as relações humanas, sociais e seus impulsos que se apresentam segundo seus interesses e de acordo com o observador.

## Considerações finais

O filme *Dogville*, do diretor dinamarquês Lars Von Trier, parte das propostas estéticas do diretor e teatrólogo Grotowski (1986) e desnuda as escaras sociais humanas por meio de uma poética intimista e singular, na qual o encenador e as narrativas presentes na trama são o ponto crucial da discussão. O modo singular do diretor dinamarquês conduz o espectador a reflexão profundas sobre si mesmo no que permeia o entendimento de “bem” e “mal”.

Debruçado em pensamento nietzscheano, os símbolos e as relações com a cosmologia judaico-cristã são escolhas aportadas pelo diretor como crítica à hipocrisia ética e moral das sociedades capitalistas, cujo poder se estabelece entre o grupo hegemônico. Os problemas apresentados na trama giram em torno dos impulsos humanos reprimidos frente à ideologia judaico-cristã que, ao cair da noite, expurgam sua verdadeira face. De modo visceral, Von Trier traz a seus espectadores a auto identificação pela causa e pela solução de problemas sociais tangíveis às sociedades capitalistas e globalistas.

Tanto Grotowski (1986) quanto Lars Von Trier (2003), propõem em uma sociedade de status, um estado de nudez imersiva das máscaras criadas para sobrevivência, ou que escondem a real identidade do sujeito, refletindo o que Nietzsche Friedrich (1996) aponta como impulso genuíno presente em todo ser humano. Lars Von Trier conduz o seu observador a perceber o esfacelamento das inverdades dos personagens ao longo do drama, de modo a reconhecer em si mesmo tons soturnos que instintivamente tenta-se negar ou esconder.

O proposto, neste estudo, se estabeleceu em três pilares centrais – relações de poder, impulsos humanos e as relações com o teatro pobre – visto os inúmeros pontos a serem discutidos em uma obra cinematográfica de tamanha complexidade. Percebeu-se, com aporte do filósofo Friedrich Nietzsche, similaridades entre as obras do autor e o drama de Von Trier. *Dogville* se trata de uma obra atual, mesmo que produzida no começo do século XXI, possui em sua construção problemáticas presentes nas sociedades atuais.

## Referência Bibliográfica

BOURDIEU, Pierre Félix. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

DOGVILLE. Site oficial do filme: <http://www.dogvillemovie.com/>. Acesso em: 06 mar. 2023.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

HIRATA, Maurício. *O Dogma 95*. In: Cinema Mundial Contemporâneo. BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Org.). Campinas, SP: Papirus, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas 1948*. São Paulo, Martins Fonte: 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. "A Filosofia na Época Trágica dos Gregos". In: *Coleção Os Pensadores - Nietzsche: Seleção de textos de*

Gérard Lebrun. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. "Para Além de Bem e Mal". In: *Coleção Os Pensadores - Nietzsche: Seleção de textos de Gérard Lebrun*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *O Anticristo: maldição do cristianismo*. Rio de Janeiro: Clássicos Econômicos Newton, 1996.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. "Para a Genealogia da Moral". In: *Coleção Os Pensadores - Nietzsche: Seleção de textos de Gérard Lebrun*. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

TIREL, Astrid. Dogville: um conto urbano. **Revista Sociedade e Estado**. v.19, n.1, p.215-224, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/QH7TD5xsv5v3zNnrRSSNmzJ/?lang=pt>. Acesso em: 06 mar. 2023.

## Referência Audiovisual

*DOGVILLE*. Direção: Lars Von Trier. Produção: Vibeke Windelov. Roteiro: Lars Von Trier. Dinamarca: Zentropa Entertainments, 2003. DVD (177 min.).

FÁTIMA MARIA  
NASCIMENTO  
MARINHO  
ROSELI BODNAR

**A obra *La vida es sueño*,  
de Pedro Calderón de  
La Barca e suas traduções**

## Introdução

A área da tradução tem conquistado um espaço importante, no meio acadêmico, o que aumenta também significativamente o número de pesquisas e publicações na área, especificamente, os programas *stricto sensu*, na área de estudos da Tradução. Dentro do universo da tradução, há muitos pesquisadores e publicações que se dedicam especialmente à tradução de textos literários. Ao traduzir um texto para a cultura-alvo o tradutor deve ter em mente essa outra cultura e seu leitor.

Este texto dedica-se a refletir sobre o processo tradutório, a tradução teatral e as quatro traduções da obra *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, para o português e quatorze traduções para outras línguas. A obra é considerada um clássico do século XVII.

La Barca nasceu em uma família fidalga, estudou com padres jesuítas e frequentou as universidades de Alcalá de Henares e de Salamanca, nas quais estudou, contudo não se sabe se chegou a formar-se. Dedicou-se à poesia e ao teatro. O autor teve formação religiosa, sendo ordenado sacerdote em 1651. Atuou como combatente no conflito de Fuenterrabía (1638) e na guerra da Cataluña (1640)<sup>24</sup>. Sempre esteve inserido na corte, por isso recebeu honrarias como o título Cavaleiro da Ordem de Santiago e foi dramaturgo do rei Felipe IV.

O dramaturgo espanhol é autor das peças teatrais encenadas regularmente no Século de Ouro<sup>25</sup>. A datação sobre a vida e obra de La Barca apresenta divergências, já que alguns teóricos marcam como sendo de 1550 a 1650 e outros 1580 a 1680, de todo modo, abrange o contexto histórico-literário do Barroco.

Conforme Bodnar (2017), durante a Idade Média o teatro foi eminentemente popular, uma mistura de autos religiosos e festas populares, por isso era tão festejado e de grande popularidade.

<sup>24</sup> Maiores detalhes consultar ORTIZ, Antonio Domínguez. *España, tres Milenios de Historia*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2020, p. 159 a 216.

<sup>25</sup> Esse foi um período de glória para a dramaturgia espanhola, conhecido como *El siglo de oro*, em geral, demarcado entre 1492 e 1639.

A Idade Média foi um período longo, complexo e contraditório. Um período marcado pela supremacia e poderio da Igreja Romana, em todos os seus aspectos sociais, como a política, a arte, a cultura e a religião. Houve, neste período, interdições impostas às manifestações artísticas, sobretudo ao teatro. Todavia, foi um período rico, com a presença marcante de um teatro medieval religioso, que não se furtou a dialogar com vozes dissonantes, como as manifestações pagãs e populares (BODNAR, 2017, p. 30).

O teatro medieval esteve imbricado em valores e comportamentos da fé cristã e das festas religiosas, sendo suas obras anônimas e coletivas. Percebe-se uma estreita ligação entre a coroa e a igreja, marcando o teatro do período com seus temas ligados ao evangelho, à vida dos santos e temas da cultura popular.

La Barca escreveu peças de variados gêneros. As chamadas *comedias*<sup>26</sup> se referiam a todo e qualquer gênero referente ao drama espanhol, ou seja, ao teatro espanhol. Para os dramaturgos do período, não havia a divisão clássica entre comédia e tragédia. Assim, em geral, as peças distinguiam-se entre *Autos Sacramentais* e *comedias*. O dramaturgo espanhol deixou uma obra extensa com cento e onze *comedias* e cerca de setenta *autos sacramentais*. Grande parte de sua atemporalidade se deve ao fato de sua obra ser de natureza religiosa. Pois, naquela época a literatura espanhola foi marcada pela encenação de *Los autos sacramentales* (Os autos sacramentais), encenações sacro-teológicas, de cunho cristão, com viés da contrarreforma. Para La Barca eram *sermones puestos en verso* (em tradução livre sermões postos em verso), com temática fixa, em geral, tratava-se da *Redenção e da Eucaristia*. Os sermões incluíam no teatro considerações doutrinárias, especialmente os preceitos divinos, que tinham a incumbência de fixar os valores e dogmas cristãos, em um público que se fascinava com a representação teatral, quer fosse plebeu ou aristocrata. La Barca escreveu *comedias* de diferentes temáticas, mas as peças mais conhecidas são *El alcalde de Zalamea* e *La vida es sueño*.

*La vida es sueño* é considerada sua obra-prima. Comumente recebe o nome de *comédia filosófica*, um gênero raro para aquele momento, ou seja, para o contexto barroco da época. É denominada, também, em muitos trabalhos como *tragicomédia*.

<sup>26</sup> "Cabe observar que a *comedia* espanhola é o *drama espanhol*, que designa uma ação dramática qualquer, tanto de gênero cômico, como trágico, ou nascido da miscelânea de ambos" (BODNAR, 2017, p. 71).

Resumidamente o enredo teatral ocorre na Polônia, onde o rei Basílio trancou o príncipe herdeiro Segismundo numa torre, com intuito de que não se cumprisse as premonições dos oráculos. O enredo se passa em três jornadas.

Na primeira jornada, foi dada uma revelação profética à esposa do rei que lhe nasceria um herdeiro que traria infortúnios ao reino da Polônia. A rainha morre no parto e para o rei esta é a confirmação da desgraça que se abateria sobre seu reino. O príncipe foi criado sem nenhuma educação, contato familiar ou social, sua convivência diária se limitava a Clotaldo, extremamente fiel ao rei. Segismundo, o herdeiro do reino, comportava-se como uma fera. Arrependido, seu pai decide colocá-lo em liberdade. Após adormecê-lo com ervas, foi levado até o palácio, deram-lhe o *status* e o tratamento de um príncipe.

Na segunda jornada, o príncipe apresenta-se confuso, incapaz de distinguir o real do imaginário e comporta-se violentamente. Após um ataque de ira, tanto condena o homem que o criou à morte, quanto joga outro criado pela janela do palácio. O rei Basílio entra no recinto e julga que aquele homem é uma fera incapaz de viver em sociedade. Em seguida, Segismundo acorda já preso novamente aos grilhões e maltrapilho. Ele conta a Clotaldo seu sonho em que era príncipe da Polônia e descreve alguns dos seus atos. O servo frisa que Segismundo apenas sonhou e aconselha-o a ser bom e ter atitudes boas, sejam quais forem as circunstâncias.

Na terceira jornada, o príncipe polonês agora novamente fera aprisionada, recebe soldados que querem derrubar Basílio e empossá-lo como rei. Segismundo aceita a proposta, mas no final torna-se um conciliador e evita o golpe ao rei. No final, Segismundo se redime e pede perdão pelos erros cometidos, pois as questões humanas e seus problemas são passageiros como um sonho.

A peça *La vida es sueño* é reconhecida e apresentada nos palcos teatrais tendo ultrapassado as fronteiras espanholas e cruzado territórios. Tendo como um dos elementos centrais discutir a vaidade humana, por meio do tragicômico, visava atingir um objetivo maior que era a moralização social, apregoando valores judaico-cristãos.

## 1. Processo tradutório

A tradução não é uma atividade estritamente mecânica, exercida por qualquer indivíduo que tenha fluência em uma determinada língua estrangeira. Não é conservar-se no enunciado, e sim ordenar um discurso dotado de sentidos, que faça surgir um novo texto. Segundo Christiane Nord (2016, p. 15), “a maioria dos escritos sobre a teoria da tradução concorda que antes de entrar em qualquer tradução o tradutor deve analisar o texto de forma abrangente”.

Prontamente seria essa a forma mais perspicaz de assegurar que o texto fonte, tenha êxito em seu objetivo (a compreensão). Assim, Nord (2016, p. 16), assegura que “a análise textual direcionada à tradução, deve fornecer uma base confiável de pesquisa, que sirva de referência para qualquer tradutor”. A pesquisadora sugere um molde de apreciação do texto base, que “possa ser aplicado a toda tipologia textual, assegurando seu uso, em qualquer tarefa de tradução que possa surgir”. Espera-se que esse padrão tradutório possa ajudar tradutores a decodificar informações contidas na estrutura desses textos, a fim de que se agregue ao ato tradutório em si, uma abordagem de tradução, específica ao seu objeto de estudo.

Por certo toda e qualquer análise voltada aos estudos da tradução, deve ir além de adjetivações conceituais, indicativas de certo ou errado. Há, portanto, uma mescla de culturas que se completam, em um conjunto de ações, envolvendo o processo tradutório, que visa ir além do simples encontro de duas línguas.

Rosemary Arrojo (1993, p. 85), afirma que, “quanto mais visível se tornar a presença do tradutor no texto traduzido, quanto maior sua visão ou “visibilidade” acerca do processo do qual é agente e promotor, menores serão as chances de que seja ignorado, marginalizado e indignamente remunerado”. A postura pós-moderna, abala as estruturas ilusórias que apontavam como um processo neutro o ato tradutório.

O pensamento pós-estruturalista sobre tradução, assinalou o aspecto da distinção essencial à atividade tradutória, recusando a existência de sentidos legítimos e permanentemente protegidos no interior de um texto. Logo, o ideal tradutório, para alguns teóricos

que sugerem que a tradução reflete a acepção do texto original, necessitava consistir, em ser capaz de abordar não exclusivamente a passagem intacta dos significados transportados de uma língua para a outra, mas também detectar acepções impecavelmente adequadas na língua da tradução, decompondo a alteração, entre as línguas e culturas.

Arrojo (1993, p. 26), assegura que: a tradução de textos escritos possui um lugar diferente, pois emissores e receptores estão “separados pelo tempo e espaço, e sua comunicação é de um único sentido na qual permite retroalimentações”.

Ao traduzir, o representante deste artifício, associa o ato tradutório à neutralidade oculta, na perspectiva de ser consagrado por quem acorda sua arte. Assim, se embasando em teorias e artifícios, não harmônicos à prática, e que o associam a um mero veículo de teores, desprezíveis de um ordenado e reconhecimento adequado.

As traduções de textos específicos, que subsistem em um novo contexto, seja “pela língua de chegada”, ou pela transposição de tempo (épocas distintas), perdura graças ao fazer tradutório, que faz determinado texto ressurgir como uma Fênix<sup>27</sup> em meio à diversidade de línguas distintas.

Decididamente, o texto traduzido sempre é composto de costumes e destreza, de uma linguagem própria da época na qual está inserida. É importante, recordar que o artifício tradutório é complexo e exige do profissional habilitado um alto nível de conhecimento, já que a essência desse elemento (tradução) é a própria capacidade humana, produtora de sentidos, que se expandem e consequentemente, perpetuam culturas e línguas. Tal complexidade foi afiançada por Arrojo (2007, p. 10), na obra Oficina da tradução, em que diz que “não é por acaso que até hoje, não há nem a mais remota possibilidade de que uma máquina venha substituir satisfatoriamente o homem na realização de uma tradução”.

<sup>27</sup> Fênix é uma ave pertencente à mitologia grega e simboliza o renascimento. Ou seja, ao morrer ela entrava em combustão e, após algum tempo ressurgia, nascida das próprias cinzas.

## 2. A tradução teatral

Neste tópico será abordado a tradução teatral, tipo de texto que ao ser traduzido tem uma dupla recepção: a leitura literária e a espetacular.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, em seu artigo *O tradutor de teatro e seu papel*, afirma que:

Desde os seus primórdios no Ocidente, o teatro é a arte do *όποκριτής*, do intérprete – em todos os sentidos que a palavra pode ter no passado e no presente –, e não é sem razão que Patrice Pavis (2008, p. 127) afirma que “[...] traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das linguagens da cena”. De fato, como afirmou o estudioso francês, já com o texto original, na língua fonte, o teatro é carente de tradução, de concretização dramatúrgica e cênica para se fazer teatro real. Especificidade do gênero que pode nos ensinar bastante sobre tradução, a começar pela terminologia de designação do *όποκριτής*: ator, expositor, intérprete, profeta, declamador, recitador, aquele que, escondido, falava o texto de outrem. Tomando o teatro como referência para os estudos da tradução, dou início a esta *performance* ressaltando que não somos, de todo, originais (BARBOSA, 2014, p. 27).

Quando a autora afirma que, “não somos de todo originais”, ela refere-se ao fato de que, em um contexto geral, outros teóricos e tradutores, também se interessam por essas mesmas temáticas: tradução e teatro. Utilizando linguagem clara e concisa ela estabelece uma conexão entre a ótica de traduzir e encenar. Ambas são intermediárias, com linguagens distintas, porém se completam em dados momentos.

A estudiosa enfatiza que:

Anne Ubersfeld (2005, p. 87) aponta para a qualidade de arte de fronteira que constitui o teatro afirmando que ele “[...] é precisamente o lugar onde se pode ver analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação [...]” e obviamente devemos focar essa mesma relação na tradução dos textos teatrais se os quisermos efetivamente teatrais. De fato, a importância dessa manifestação artística enquanto espetáculo e sua fragilidade enquanto apenas texto são perceptíveis a todo profissional do palco. É na realização cênica que se pode compreender mais

claramente a dependência da palavra escrita em relação à “palavra-coisa-enunciada” ou, nos dizeres de Pavis (2008, p. 139), com o “verbo-corpo”, em cena se realiza a “[...] a aliança da representação de coisa e da representação de palavra”. Eis o que distingue o teatro como arte particular, na qual não se separam palavra, gesto e ação sem mutilar o sentido e o que nos faz retomar o *métier*<sup>28</sup> para pensar o trabalho do tradutor (BARBOSA, 2014, p. 28-29).

O teatro é visto pela autora como o lugar onde se desenvolve senso crítico, por meio da linguagem corporal e oral. Assim, esse conceito, para ela, se entrelaça nos textos teatrais. Ela enfatiza que os textos, enquanto corpo aglomerado de palavras, apresentam uma sucinta fragilidade, mas ao transpor as palavras, ao usar a linguagem corporal, em meio à manifestação artística, possui maior impacto, de representatividade mais abrangente.

E então, retomando dos gregos a ideia de que o teatro é um *áγών*, compreendemos as bases do postulado de Zatlin (2005, p. 1), a saber, “[d]rama, by definition, is the story of conflict”. Lugar nascido do *áγών*, da competição e da superação dos problemas do prático e do teórico, local onde o texto escrito, embora se fixe como certeza, não é mais que a cena, a voz, o corpo, o espaço, o figurino, a sonoplastia e o efêmero, o teatro como luta abrange muitos dos aspectos da tarefa do tradutor. No teatro a linguagem se apresenta sobremaneira contraditória, em outros termos, é dialética, e mais ainda, é movimento – fluxo contínuo –, no qual nenhuma fala é única e singular; nenhuma expressão é neutra. Assim é na tradução, e é de tal forma que poderíamos dizer que um texto é tradução de qualquer texto, pois a palavra, ela própria, é expressão do que percebemos à nossa volta, seja pelo ato de ver, mover, tocar, cheirar ou saborear. As palavras, em cena, no teatro especificamente, apenas maximizam o nosso procedimento diário e por isso procuram exageradamente não ser abstratas, mas corporificadas; as opiniões por elas veiculadas são coisas manipuladas, com carga explosiva e agenciosa, à exceção de algumas modalidades particulares de teatro (BARBOSA, 2014, p. 28) (Grifos nossos).

As palavras em cena no teatro se movimentam como cenas cotidianas e corriqueiras de qualquer indivíduo, seja ele contemporâneo ou de tempos passados. Com isso, aderem características e

<sup>28</sup> *Métier* é substantivo masculino e tem como significado ofício, profissão, ocupação ou área que comprehende o trabalho de uma pessoa. A etimologia da palavra é oriunda do francês *métier*.

procedimentos reais, transpondo os limites da arte e absorvendo a vida em sua composição total, o que torna o espectador, um cidadão crítico, e carregado de uma explosiva carga de emoção, mediante a cena assistida.

No que se refere à tradução de peças teatrais, Christine Zurbach em sua tese intitulada *A tradução teatral: o texto e a cena*, diz que:

[...] No caso da tradução teatral a questão mais frequente é precisamente a da sua hipotética especificidade, expressa em variantes que procuram afinar e destrinçar as problemáticas envolvidas: "Tradução e Teatro", "Tradução para teatro", "Tradução do ou de teatro" [...] Em nossa opinião, se as distinções são pertinentes, deverão sobre tudo valer enquanto manifestação da importância da reflexão suscitada pelo campo em termos teórico-práticos, ou seja sobre o que estará em jogo em cada caso. Mas também são importantes enquanto reveladoras da evolução do estudo da tradução teatral que, já nos anos 1970, com Susan Bassnett, era associada à questão decisiva da relação entre o texto e a representação enquanto forma de "spatial poetry". E valerá a pena referir que, se hoje os objetivos dos especialistas pressupõem uma maior autonomia epistemológica dos Estudos de Tradução, curiosamente, no caso do teatro, uma aproximação com a própria disciplina dos Estudos Teatrais parece ter sido capaz de trazer benefícios mútuos às ambas às áreas (ZURBACH, 2007, p. 12-13).

Em relação à tradução teatral, o fazer tradutório se consolida não especificamente no texto traduzido (no papel), e sim com o auxílio dos atores, em meio às propostas apresentadas pelo tradutor. A dinâmica visa garantir que a encenação se vincule ao texto original. Levar em consideração que o texto teatral se relaciona a múltiplas características, dentre elas destacam-se ritmo, entonação, cenografia, figurino etc. Logo, não se restringe unicamente aos signos linguísticos.

A oralidade e sua relação com o texto escrito soam como algo que se diverge, no entanto um não se opõe ao outro, pelo contrário há uma relação de completude entre ambos. A oralidade seja em tradução teatral, quanto em outros aspectos, impugna não somente sentidos linguísticos, mas também fragmenta elementos no processo comunicativo.

No texto teatral traduzido, o tradutor atua como operador de sentido, resultante, no espetáculo a ser encenado. O texto, objeto base, de espetáculos passa por determinadas e variadas versões até encontrar uma forma final. Ou seja, a tradução deve ser testada por

meio da entonação (atividade oral), abordando o seu caráter teatral.

O fazer tradutório é uma tarefa árdua, pois nem sempre se consegue atingir o objetivo de harmonizar a exigência de fidelidade ao texto original (conservação do texto fonte), à transparência do texto de chegada, já que se objetiva atingir o maior número de leitores para a língua destinada (idioma). O pensamento do tradutor, de certa forma, modifica em parte o texto traduzido, ou seja, se por um lado espera-se do tradutor certa fidelidade ao texto original, também não se pode descartar a inovação que essa reescrita pode apresentar, visto que uma tradução será considerada uma nova produção. É importante ressaltar que, nesse processo tradutório, não apenas o tempo e o espaço são importantes, mas também, o contexto histórico, associado à filosofia, cultura e política contemporânea.

Observa-se que se faz necessário que haja um planejamento que viabilize as estratégias desenvolvidas ao longo desse processo. Se em um texto comum se preza tanto pela coerência, em se tratando de tradução esse zelo necessita ser ainda maior. Assim, o ato tradutório necessita não apenas de planejamento e coerência, mas também de objetivos concisos. Zurbach (2007) sinaliza que são necessárias normas preliminares e operacionais, em que o enfoque será o texto de chegada e o texto fonte. É importante ressaltar a extrema obrigatoriedade de o tradutor dominar a língua do autor traduzido.

Ressalta-se a importância da tradução em transpor a barreira da língua materna ascendendo para outra língua. Essa tradução jamais se limitará a essa língua de chegada, visto que o francês apesar de ser uma língua oficial de um país, está para além de suas fronteiras. Não se limita aos falantes nativos, pois diversas culturas o adotaram, assim como fazem com outras línguas. Observando com essa ótica, a tradução em sua composição final se expande não apenas para povos falantes da língua destino, como para outras culturas, tomando uma proporção maior do que a almejada pelo tradutor.

Assim, o bilinguismo revela a singularidade do texto de partida enquanto fator histórico, literário, cultural, normativo e as relações estabelecidas entre eles. Quanto à história do teatro português, discorre que o especialista francês ignora as dificuldades centradas no núcleo teatral, logo, “justificada pela situação histórica de Portugal da época da sua produção e, simultaneamente, é representativa da posição periférica da literatura portuguesa no conjunto das relações do sistema literário

francês com as literaturas que o rodeiam" (ZURBACH, 2007, p. 77).

Não foi por mero acaso a escolha da tese de Zurbach (2007), como fundamentação teórica para a tradução teatral, o grau de intencionalidade se dá pela proximidade secular do apogeu criativo de Gil Vicente, em peças teatrais (século XVI), com a proximidade secular das criações e inserções do dramaturgo espanhol Calderón de La Barca, no século XVII, mais precisamente período da escrita de *La vida es sueño*.

Segundo Zurbach (2007, p.114), a chamada tradução intermédia ou retradução, geralmente é considerada por parte da crítica, ou dos próprios tradutores, não aceitável. O original perdura, como se bebesse a água da eternidade, numa fonte da juventude, enquanto as traduções se perdem pouco a pouco. Em outras palavras, as traduções tendem a envelhecer, enquanto o original permanece sempre jovem independente do tempo e espaço que esteve inserido. Justamente pelas mudanças temporais e atemporais do contexto histórico e literário, a que pertencem essas traduções, se faz necessário o surgimento de novas traduções, para haver comunicação entre os leitores e as obras.

Indubitavelmente, toda produção quando sai do campo da originalidade partindo para processo tradutório, perde em parte sua particularidade, isso ocorre pelas adaptações necessárias à moldagem da língua de chegada. Por esse motivo, alguns autores são muito resistentes não apenas ao fazer tradutório, mas também ao processo de sair do universo da literatura escrita e se redirecionar à tela de cinema.

Segundo Zurbach (2007, p.135), a prática da retradução na tradução para o teatro, centra-se na abordagem da tradução como fenômeno predominantemente associado a uma problemática de recepção literária. Ou seja, os Estudos da tradução analisam a oposição e a função das traduções, em meio a complexidade que estrutura o campo tradutório.

A partir das definições de Lefevere (1992), Zurbach (2007, p.136) adverte não se surpreender que o estudo descritivo da tradução tenha levado a constatar a existência de uma grande diversidade tipológica de textos. Para ela os interesses dos estudos de caso estimulam e desenvolvem não somente a reflexão teórica, mas também a fundamentação metodológica da pesquisa, imprescindíveis para a

captação e significação do que se entende por tradução.

A tradução, tanto se torna essencial na aproximação cultural de povos, quanto como vai para além da expansão territorial dos mesmos. Isso se dá por ser de suma importância o papel do tradutor na consolidação do reconhecimento de uma cultura estrangeira. Entretanto, são inegáveis os preconceitos vivenciados por esses tradutores e suas criações, quando direcionados os trabalhos para imitação, retradução.

Em âmbito geral, os propagadores desse preconceito, tomam por verdadeira a criação/original como papel conciso e criativo, enquanto as demais são vistas como certa decadência de brilhantismo intelectual, cultural. No entanto, como afirmou Carvalhal (2006, p.53) [...] “A verdade é que a repetição quando acontece sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e o reinventa”. Desse modo, o texto passa a ser caracterizado como algo novo, inovador, colocando em evidência o que outrora se via esquecido por determinados públicos de leitores.

Oustinoff (2011) afirma que “as traduções são versões, na plena acepção do termo, da obra que elas derivam, com o original sendo apenas uma versão, claramente primordial, entre outras, opinião desenvolvida por Borges em “*Las versiones homéricas*”” (OUSTINOFF, 2011, p. 69). A partir disso, uma versão do original não deve ser considerada inferior, já que possui sua particularidade como sendo de certa forma, nova criação. Uma não se sobressai à outra, bem como o grau de importância segue sendo o mesmo. Ou seja, o ato tradutório não se dá meramente na transposição de uma língua para outra, tal fato desmereceria tanto a teoria textual quanto a tradução, já que para o tradutor não há distinção entre línguas. Assim, a base conectiva de uma tradução é sem dúvida obra original. Logo, a tradução é sinônima de uma interação natural das palavras. No que se refere à versão, faz-se necessária a harmonização do idioma, que mesclado à estética e à reinvenção, por meio da liberdade criativa, visa se aproximar do original. No entanto, é importante ressaltar que tal processo exige equilíbrio entre ambas.

### 3. As traduções da obra *La vida es sueño*, de La Barca

*La vida es sueño*, de Pedro Calderón de La Barca, é uma das peças mais encenadas do dramaturgo espanhol. Nesta análise, se chegou ao consenso da existência de quatro traduções para o português. E quatorze traduções, para as seguintes línguas: alemão, basco, dinamarquês, espanhol, francês, holandês, húngaro, inglês, italiano, japonês, norueguês, português (brasileiro), português (Portugal) e turco.

As traduções em língua portuguesa do Brasil, da obra *La vida es sueño*, de Calderón de La Barca são duas, sendo uma delas da tradutora Renata Pallottini, intitulada *A vida é sonho*, da Editora Hedra, de 2009 e da tradutora Laura Margarida de Queiróz Costa, obra manuscrita, disponível no acervo de obras raras, na Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia<sup>29</sup>. Esta obra não foi encontrada publicada até o momento, provavelmente, não foi efetivada a impressão dessa peça.

Em Portugal, as traduções são três: *A vida é sonho; O alcaide de Zalamea; O mágico prodigioso*, de Orlando Neves, Companhia Editora do Minho, 1968. *A vida é sonho; O alcaide de Zalamea*, pertencente à coleção Gigantes da Literatura Clássica, tradução de Maria Manuela Couto Viana e António Manuel Couto Viana, editado por Gris, Impressores Lisboa, de 1971. E, *A vida é sonho*, tradução de Manuel Gusmão, publicado pela Editora Estampa Lisboa, de 1973.

Há muitas versões da obra *La vida es sueño* (*A vida é sonho*) em espanhol, pois como o escritor é de origem espanhola, ao longo dos anos, foram sendo publicadas novas edições, muitas delas encontradas em sites virtuais. Dentre elas, temos em língua espanhola, na Espanha: *La vida es sueño*, Calderón de La Barca, pela Editora Playor, de Madrid, de 1980; *La vida es sueño; El alcalde de Zalamea*, de Calderón de La Barca, Editora Espasa Calpe, de Madri, 1960; *La vida es sueño*, Calderón de La Barca, Editora Edimat Libros, Madri, 2007. E, em espanhol, na América Latina, *La vida es sueño*, Calderón de La Barca, pela Editora: Longseller, Argentina, de 2004; *La vida es sueño*, Calderón de La Barca, Editora: Editorial Marcos Sastre, Argentina, de 1946; *La vida es sueño*, Calderón de La Barca, Editora: Delbosillo, Argentina, de 2002.

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/handle/123456789/255>>. Acesso em 15 de julho de 2022.

Outra tradução encontrada de *La vida es sueño*, é a escrita em alemão, *Das Leben ist ein Traum*, tendo por tradutor Johann Diederich Gries. A editora alemã Reclam Philipp Jun disponibiliza algumas edições. A tradução para o alemão pode ser encontrada também, no site alemão ZVAB.com: Calderón de La Barca, *Das Leben ist ein Traum*, editora Reclam Verlag, 1971, e Calderón de La Barca, *Das Leben ist ein Traum*, editora Reclam Philipp, 1986.

Há uma tradução da obra *La vida es sueño*, de Calderón de La Barca, em basco, com o título *Pedro Calderón de La Barca Bizitza amets, (Sonho de vida)*, pela Editora: Erein, de 2014. Em língua dinamarquesa, a tradução, intitulada *Pedro Calderón de La Barca, Livet er en drøm: komedie*, Editora Basilisk, de 1994. A tradução francesa, de Denise Laurotis, de 2004, intitulada *La vie est un rêve*, faz parte da *Collection Traductions du XXI ème siècle*. A tradução húngara, com o título *Az élet álon*, foi traduzida por Kálmán Harsányi, edição RT Kiadása, Budapest (Hungria), 1924.

A tradução inglesa é intitulada *Life is a dream*, tendo por tradutor Gregory Racz, de 2007. Em uma das muitas traduções para o italiano, podemos encontrar *La vita è sogno*, versão e tradução de Giovanni La Cecilia, de 1857, publicada em nova edição pela editora Passerino Editore, no ano de 2015. A tradução japonesa tem como título 人生は夢、カルデロンデラバルカ (*A vida é um sonho*), de 1985. Em norueguês, a obra intitulada *Livet er en drøm, Calderon de La Barca*, de 2000, Série de Amigos do Barroco. A tradução em língua turca recebeu o título *Hayat Bir Rüyadır*, publicado em 2011, traduzido por Başar Sabuncu, İş Kültür Yayıncılıarı, pela Editora İşbank, na série clássicos da literatura universal.

Dentre as traduções<sup>30</sup> encontradas os títulos mais comuns são: *A vida é um sonho; Sonho de vida; e A vida é sonho* (como a versão original/ *La vida es sueño*).

## Considerações finais

Neste texto, o foco de reflexão foi a peça teatral *La vida es sueño*, do dramaturgo Calderón de La Barca, escrita no século XVII, considerada pelos teóricos e pelos críticos como pertencendo ou contendo traços de vários gêneros literários como, por exemplo, *comédia filosófica ou tragicomédia*.

<sup>30</sup> Durante o levantamento para esse estudo, foram encontradas 14 traduções, contudo pode haver outras que ainda não foram mapeadas.

A partir disso, nosso objetivo foi mapear as traduções da obra *La vida es sueño*. Para tanto, refletimos sobre as afinidades existentes entre cultura e língua, tendo como base a importância dos estudos tradutórios e o papel do tradutor ao desempenhar sua função e tradução interlingual.

Ficou nítido que o processo tradutório exerce um papel importante no artifício comunicativo entre culturas, já que ajuda os escritos a se perpetuar, via tradução, imortalizando obras clássicas. Percebeu-se que de modo geral todo texto traduzido é original e único, visto que cada tradução se difere das demais, em meio a determinado tema, o que concretiza um processo de recriação, logo, a modificação do texto original, ressurge em outra língua, com resquícios do texto anterior, pois a tradução, o reflete.

Como continuidade da pesquisa, faremos um mapeamento das montagens mais recentes de *La vida es sueño*, em Portugal e no Brasil.

Como recorte temporal, vamos abarcar apenas as duas últimas décadas, ou seja, de 2003 até 2023.

## Referência Bibliográfica

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *O tradutor de teatro e seu papel*. Belo Horizonte: Itinerários – Revista de Literatura, n. 38, p. 32-52, 2014.

BODNAR, Roseli. *Entremez: jogos de espelho em um labirinto sem fim - A dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho*. 2017. 367f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2017.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

GUSMÃO, Manuel. Prefácio. In: *La vida es sueño*. Lisboa: Editorial Estampa – Seara Nova, 1973.

LA BARCA, Pedro Calderón de. *A vida é sonho; El alcalde de zalamea; El mágico prodigioso*. Tradução de Orlando Neves. Porto: Livraria Civilização – Editora, 1968.

\_\_\_\_\_. *A vida é sonho*. Tradução de Manuel Gusmão. Lisboa: Editorial Estampa – Seara Nova, 1973.

\_\_\_\_\_. *La vida es sueño*. Buenos Aires: Longseller, 2004.

\_\_\_\_\_. *A vida é sonho*. Tradução de Renata Pallottini (Org). São Paulo: Editora Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_. *A vida é sonho*. Tradução de Maria Manuela Couto Viana e António Manuel Couto Viana. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

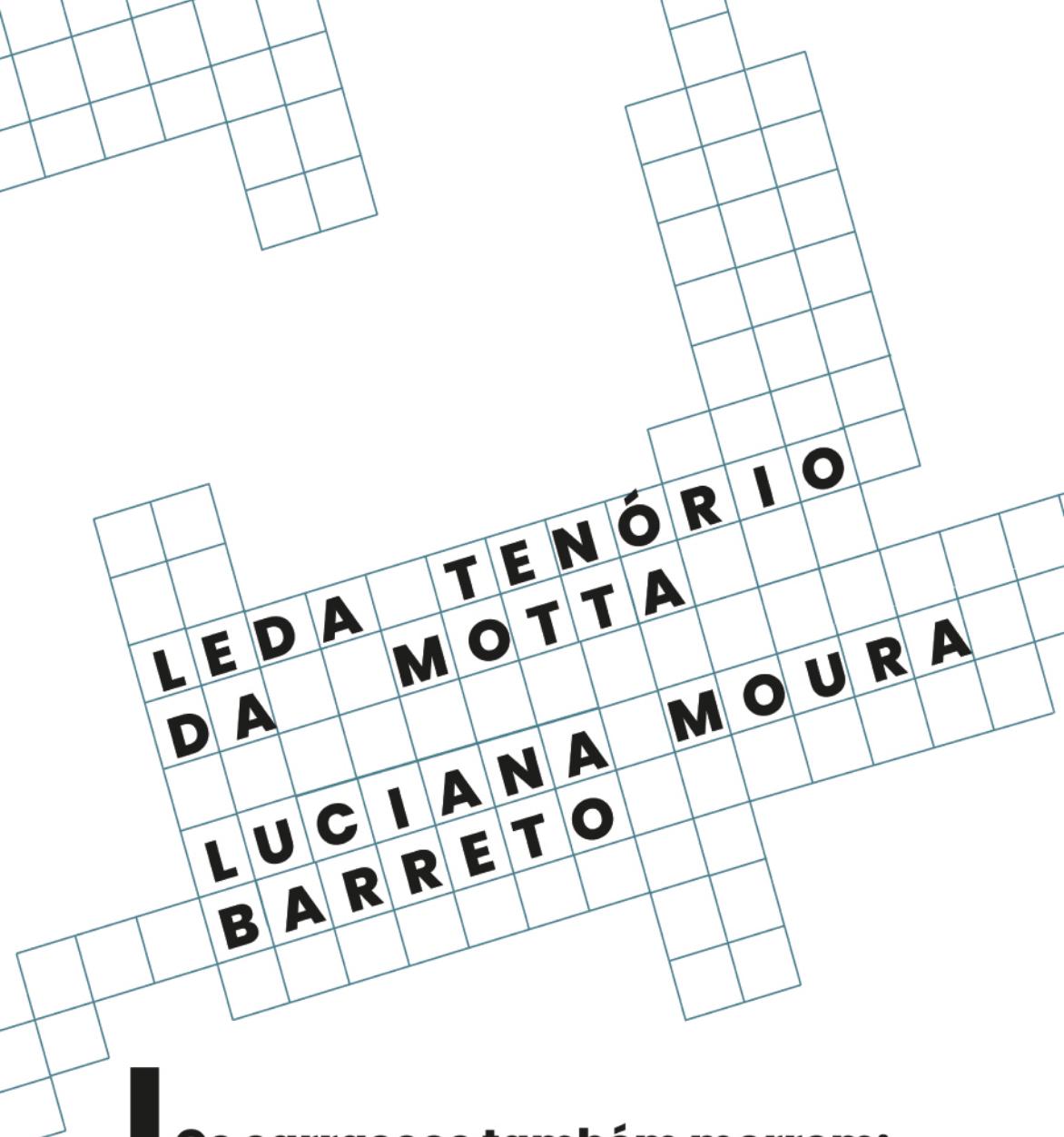
LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. Londres: Routledge, 1992.

NORD, Cristiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução e adaptação por Elisabeth Zipser et al. São Paulo: Rafael Copetti editor, 2016.

ORTIZ, Antonio Domínguez. **España, tres Milenios de Historia**. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2020.

OUSTINOFF, Michael. **Tradução**: história, teorias e métodos. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

ZURBACH, Christine. **A tradução teatral**: o texto e a cena. Portugal: Caleidoscópio. Edição e Artes Gráficas, S.A, 2007.



**LEDA TENÓRIO  
DA MOTTA  
LUCIANA MOURA  
BARRETO**

**Os carrascos também morrem:**

Brecht no cinema – uma  
abordagem metodológica

Este artigo surge pelo interesse de aprofundar os estudos sobre Bertolt Brecht (1967 e 2005) e sua ligação com o cinema. Brecht foi dramaturgo, poeta, roteirista e teórico que enxergava a arte como um instrumento de transformação social. Seu método busca estimular no público uma atitude crítica e de vigilância, propiciando visão política e entendimento dos problemas sociais. Para tanto, mobiliza recursos de encenação capazes de impedir a empatia e a identificação da plateia com os personagens.

Ao analisar o filme *Os Carrascos também morrem* (*Hangmen Also Die*, 1943), Fritz Lang, objetiva-se comprovar a existência do método de Brecht nas encenações propostas. É imprescindível ressaltar-se que o método brechtiano tem por égide o teatro, ou seja, sua base inicial é a dramaturgia, o teatro. Entretanto, podemos transmutar esse método para outras áreas artísticas, como produções cinematográficas, haja vista a película supracitada.

Partindo-se dessa perspectiva, trata-se mais especificamente de reencontrar o efeito do estranhamento, tal como foi proposto no teatro épico, no âmbito do cinema para fins deste artigo. Serão analisados elementos cênicos que compõem a filmografia pesquisada, a saber: texto, música, atuação dos atores, cenário, indumentária, ângulo de câmera e montagem, que tentem evidenciar a existência do método brechtiano nessa obra cinematográfica.

## **Os carrascos também morrem**

A análise deste filme coloca em pauta questões sobre a produção hollywoodiana e o método de Brecht. Como a estética de Hollywood provoca o efeito do estranhamento no espectador? De várias maneiras: quebra da quarta parede, atuação dos atores, enquadramentos, sonoplastia, cenários, figurinos e texto.

A história acontece na Tchecoslováquia, em Praga. O filme se inicia com os créditos, nos quais Brecht aparece como adaptador e criador da história original, juntamente com Fritz Lang e o escritor John Wexley. A realização do filme foi cercada de polêmicas, tendo como consequência um processo jurídico. Em decorrência do processo,

Brecht perde os direitos sobre o filme, mesmo tendo sido o principal roteirista da película.

O texto de abertura é projetado na tela para que o espectador leia:

Nem a traição da Tchecoslováquia, nem o derramamento de sangue executado pelas hordas de Hitler abalaram o espírito deste povo. Mil anos de uma flamejante tradição ardem em seus corações e nesse fogo de liberdade se forja uma fraternidade secreta. Uma armada oculta de vingadores, decididos a libertar suas terras do invasor nazista. Reinhard Heydrich governou os thecos em nome de Hitler. Seu reinado de terror fez a população chamá-lo de "O carrasco". Ele assinava suas sentenças de morte no castelo de Hradzin. Que domina a antiga Praga, capital da infeliz, porém invencível, Thecoslováquia (OS CARRASCOS, 1943)

A função deste letreiro é antecipar os acontecimentos, característica encontrada no teatro de Brecht. O texto revela um grupo oculto, que irá modificar tal situação opressiva, e que historicamente era a situação vivida pela Europa naquele momento. O tema da guerra era popular tanto para os estúdios hollywoodianos quanto para o público.

No final desse letreiro, a antiga Praga, capital da infeliz, porém invencível, Thecoslováquia, é um lugar que, devido ao deslocamento proposto pelo método brechtiano, pode ser muitos outros lugares. As sombras da opressão projetavam-se sobre várias cidades europeias, o que é traduzido nas cenas por meio de marcas expressionistas, características do movimento o qual o diretor Fritz Lang é protagonista.

A cenografia da película recria esta realidade opressiva da cidade dentro do estúdio. Ao contrário do teatro de Brecht, a narrativa desenvolve-se linearmente: não há partes independentes, pois as sequências estão encadeadas dentro desta lógica. Do ponto de vista do espectador, nos momentos iniciais é difícil precisar qual o foco narrativo: o triângulo amoroso entre Marcha, seu noivo e um médico ou a investigação de um crime.

Após o letreiro, seguem-se dois fotogramas que apresentam Praga ao espectador. A música inicia-se durante a projeção do letreiro e continua na sequência das imagens da cidade até a figura 1 logo abaixo. O ritmo começa calmo e harmonioso, permanecendo na maior parte da melodia. Nos últimos instantes, ele se eleva a um clima de suspense, finalizando em seu ápice, no momento de tensão. O fotograma abaixo surge nessa culminância da música.

Figura 1 - Hitler entre vitrais (imagem adaptada). Fotograma do filme *Os Carrascos Também Morrem* (1943).



O *Führer* ocupa o centro da imagem ladeado por vitrais. À direita temos a representação da morte e à esquerda um ser que é metade humano e a outra metade uma serpente alada. Essas figuras são representações macabras que remetem à mortalidade coletiva, tal qual o personagem central da imagem. A suástica aparece acima de Hitler e abaixo, nos dois cantos da moldura, conduzindo o olho do espectador para o centro. Ele apresenta a personificação emblemática do carrasco absoluto, o *Führer*. Nesta primeira cena, os nazistas estão reunidos para tomar decisões políticas e econômicas em relação à Tchecoslováquia. Na cena seguinte, Reinhard Heydrich é assassinado e a notícia de sua morte torna-se pública. No interior de uma sala de cinema, em que a tela projeta paisagens aprazíveis com barcos e imagens da natureza, o fato noticiado espalha-se entre os espectadores, desencadeando uma salva de palmas enquanto imagens de lindas flores estão na tela. É visível, nesta sequência, a quebra e a ironia do método brechtiano.

Nas cenas que se seguem acontecem proibições, restrições e ordens com o objetivo de encontrar o assassino do carrasco. A protagonista, Mascha Novatny, é uma moça comum que se envolve, por acaso, com o grupo da resistência. Mascha posiciona-se inicialmente contrária aos revolucionários. No entanto, no decorrer da narrativa, sua postura é modificada. Seu figurino é mais elegante do que os

dos outros personagens, e sua maneira de vestir remete às classes abastadas. O enquadramento, a maquiagem e a iluminação destacam sua beleza virtuosa.

Conforme Barthes, a imagem dos rostos dos protagonistas em filmes de Hollywood expressava uma beleza divinizada e etérea. "O rosto, aqui, é um objeto romanesco; sua impassibilidade e sua matéria divina interrompem a verdade cotidiana e provocam perturbação, delícia e finalmente a segurança de uma verdade superior" (Barthes, 2003, p.28).

Figura 2 - Harcourt. Fotograma do filme *Os Carrascos Também Morrem* (1943).



O rosto da personagem vivida pela atriz Anna Lee pode ser identificado como o gênero feminino ao qual Barthes denominou ator de *Harcourt*. Sua face é iluminada, muito mais do que a dos outros personagens. O efeito criado remete o espectador às visões de seres etéreos como as deusas. O contraste entre claro e escuro na iluminação da face dos personagens produz o estranhamento brechtiano.

A próxima sequência que será analisada acontece quando a família Novatny é interrogada pela Gestapo.

Figura 3 - Inspetor Gruber e Figura 4 - Interrogatório de Marcha. Fotogramas do filme *Os Carrascos Também Morrem* (1943).



O primeiro fotograma, Figura 3, coloca em *close-up* as costas do chefe de investigação da Gestapo, ou seja, quebra da quarta parede. O inspetor Gruber fica imenso neste enquadramento, mostrando o poder da Gestapo no início do interrogatório. Quando Gruber se movimenta, o enquadramento mostra a mocinha, Mascha. Os questionamentos do inspetor devem-se à desconfiança da Gestapo sobre a família Novatny. Ela esconde informações a respeito do arquiteto Sr. Karel Vanik. Neste momento do filme, o espectador sabe a verdadeira identidade de Vanik, Dr. Svobada, o assassino do carrasco.

Na Figura 4, Mascha responde ao inspetor sobre onde conheceu o Sr. Vanik. Neste instante, sua interpretação é neutra, sem emoção. O contexto da cena e a interpretação apática da mocinha causam no espectador o efeito do estranhamento. Na última pergunta, que o inspetor Gruber faz a Mascha – *Diz que se chamava Vanik?* – existe uma quebra que leva o espectador a outro espaço e tempo, Figura 5. Quem responde à pergunta é o pai de Marcha: *Sim, Karel Vanik*. A imagem mostra o professor Novatny no meio de dois representantes do nazismo. No primeiro plano temos um dos nazistas de costas, grande e imponente, representando a sombra do mal. Sr. Novatny vem em segundo plano e o outro oficial da Gestapo em terceiro. Há uma triangulação da imagem, onde a base do triângulo são os nazistas e no outro vértice o pai de Marcha. O espectador, nesta cena, já sabe que Professor Novatny e Marcha estão mentindo para proteger o assassino do carrasco.

Figura 5 - Interrogatório do pai de Marcha.  
FotoGRAMA do filme *Os Carrascos Também Morrem* (1943).



Na sequência da narrativa, os nazistas continuam a fazer perguntas para o pai de Marcha: *a qual organização ilegal sua filha pertence?* Neste instante, ocorre a quebra novamente e quem responde a esta pergunta é a mãe da mocinha, Figura 6. A mãe de Marcha encontra-se em primeiro plano, tendo ao fundo uma sombra do oficial da Gestapo do lado direito da imagem; no esquerdo, a fotografia de Hitler. A sombra nazista é a maior figura deste fotograma, sendo a representação nebulosa do *Führer*. Neste fotograma, a influência expressionista é perceptível, fato esperado já que Fritz Lang fez parte do movimento. Na imagem a seguir, Figura 7, aparece o dono da sombra: um oficial nazista, espelho de Hitler.

Figura 6 - Interrogatório da mãe de Marcha e figura 7 - Homem/Gestapo. Fotogramas do filme *Os Carrascos Também Morrem* (1943).



O interrogatório continua e as quebras do tempo e espaço também. A montagem intercala os fotogramas correspondentes ao interrogatório de Marcha, seu pai, sua mãe e sua tia. Na Figura 9 encontra-se o segundo aparecimento da mãe da mocinha. A imagem em *close-up* ocorre para aproximar mais o espectador das informações. Sra. Novatny está com a aparência cansada, mas consegue retrucar o oficial nazista. Ao compararmos as duas imagens, Figuras 8 e 9, nota-se que o homem da Gestapo foi filmado em *contre-plongée*, reforçando a superioridade nazista sobre uma representante do povo.

Figura 8 - Homem /Gestapo e figura 9 - Mãe de Marcha. Fotogramas do filme *Os Carrascos Também Morrem* (1943).



A cena do interrogatório da família Novatny finaliza com a criança, o irmão de Marcha. Salienta-se que, no decorrer da narrativa, alguns personagens expõem sobre a importância da educação das crianças para o futuro da nação. O irmão de Marcha foi instruído pelo seu pai, um homem da Resistência. O menino age como tal, a favor da revolução. A Figura 10 mostra o momento deste interrogatório: em primeiro plano temos o oficial nazista, em segundo plano o irmão de Marcha e em terceiro plano um armário e a sombra das grades da janela projetada na parede. O cenário é uma sala da Gestapo, sendo a sombra um elemento que reforça o ambiente nebuloso. O menino encontra-se no nível mais elevado do que o oficial, mostrando o poder da criança perante o nazismo. A criança relata exatamente o que sua família já havia dito nos fotogramas anteriores. Este personagem tem uma importância significativa no decorrer da história, sendo uma peça-chave no desenrolar do conflito.

Figura 10 - Interrogatório do irmão de Marcha.  
Fotograma do filme Os Carrascos Também Morrem (1943).



Após a cena do interrogatório, Marcha é levada para uma cela. Neste local, ela encontra a personagem que testemunhou a fuga do assassino do carrasco. A senhora está machucada por causa da tortura e a mocinha corre para ajudá-la. As duas estão próximas e a diferença do rosto da senhora e da atriz de *Harcourt* é espantosa. No entanto, o espectador só percebe isso no instante em que os sons de passos levam a mocinha a olhar na direção da porta; seu rosto está em *close-up*. Seu espanto induz o espectador a imaginar que a porta foi aberta pelo torturador nazista. O próximo fotograma, Figura 11, coloca o espectador com o olhar no lugar da personagem. A sombra projetada no chão é de um oficial nazista, fato comprovado por meio do figurino. Em sua mão encontra-se um chicote. Este objeto, conforme o filme *Terceiro Reich: A Ascensão* (2010) era utilizado pelos nazistas como instrumento de tortura, juntamente com a serra elétrica. Possivelmente Fritz Lang sabia desta informação ao colocar este objeto simbólico em sua sombra expressionista: uma imagem simples que traduz o poder da maldade nazista.

Figura 11 - Sombra do chicote.  
Fotograma do filme Os Carrascos Também Morrem (1943).



O personagem do fotograma a seguir é o Sr. Emil Czara, um industrial cervejeiro que faz parte da Resistência, mas tem contatos com os nazistas. O documentário *Terceiro Reich: A Ascensão* expõe que, em novembro de 1923, Hitler tentou incitar uma revolução a partir de uma cervejaria de Munique. Os revolucionários foram dispersados pela polícia enquanto deixavam o local e algumas pessoas ficaram feridas. Este fato foi manchete em todos os jornais da Alemanha na época. Quanto ao acontecimento, o partido de Hitler, Partido Nacional Socialista, o distorceu e ainda declarou querer restaurar a honra do povo alemão, isto é, um mote que deu ao *Führer* mais poder.

Figura 12 - Czara e o discurso. Fotograma do filme Os Carrascos Também Morrem (1943).



O texto a seguir é o discurso feito pelo personagem Czara,

Figura 12, na reunião da resistência:

Acredito que todos saibam bastante por meu trabalho com este grupo no passado, que nenhum sacrifício foi grande demais para mim. Mesmo assim, tremo diante da carnificina que levou tantas vítimas inocentes. 850 reféns foram detidos até agora. Mais de 250 reféns já estão mortos. A flor mais pura de nossa nação tcheca enfrenta uma sistemática aniquilação. Cientistas, líderes do comércio e da indústria, artistas e até padres de Deus! Por isso, pergunto sem sentimentalismo: pode nossa nação arcar com a perda desses ilustres cidadão? Digo a mim mesmo, novamente, este homem, quem quer que seja que executou "o carrasco" é um grande patriota, um herói. Mas não posso deixar de pensar também que, caso se rendesse e dissesse "estou aqui façam comigo o que quiserem, mas salvem os inocentes", não seria melhor para o nosso amado país? Por isso, pergunto ao nosso grupo se concordam comigo em enviar minha proposta ao comitê central (OS CARRASCOS, 1943).

Intui-se que este discurso é a voz de Brecht. O texto expõe com clareza seu pensamento em relação ao nazismo e às condições sociopolíticas da Europa na época. No entanto, quem discursa é o personagem do Czara, um industrial. Ao observar a Figura 14, nota-se que Emil Czara encontra-se no meio de duas sombras, demonstrando a duplicidade do personagem. Ele transita entre os dois mundos, o nazista e o do povo tcheco. Logo, a imagem denuncia ao espectador que o Czara é um agente duplo. Então por que Brecht coloca sua voz neste personagem? Para causar o efeito do estranhamento e afirmar o seu pensamento dialético.

Outro momento do filme em que se nota a voz de Brecht é a cena em que os revolucionários se encontram no campo de concentração. O professor Novatny conversa com um poeta famoso, quando surge um rapaz querendo mostrar seu poema. Ao começar a lê-lo, o espectador brechtiano identifica a letra da "Canção da Solidariedade":

Compatriotas é chegado o momento. Compatriotas, temos muito a fazer. Ergam a tocha invisível e a repassem, mantenham-na acesa, mantenham-na acesa pelo caminho sem volta. Morra, se preciso, pela causa, mas grite até o fim: 'Render-se jamais'. Sempre adiante, sem retroceder até eu o carrasco irracional aprenda que a guerra não está ganha até a última batalha ser travada. Continuem, quando já não estivermos. Nunca se rendam (BRECHT, 2010).

Essa música foi criada para o filme *Kuhle Wampe* (1932), com a melodia de Hanns Eisler. Nota-se que a canção surge com a união dos revolucionários, no momento de mostrar o coletivo em ambos os filmes, como um hino da Resistência do povo. "Quem serve Hitler – serve à Alemanha. Quem serve à Alemanha – serve a Deus". Este texto é um aforismo, que em poucas palavras explica o pensamento nazista. Quando o espectador o lê, entende que Hitler é Deus. A placa encontra-se no alto do cenário, hall de entrada da Gestapo, evidenciando a dualidade entre o divino e o poder do *Führer*. No geral, os letreiros encontrados neste filme servem para reforçar um pensamento ou antecipar acontecimentos para o espectador. Ambas as funções são utilizadas por Brecht em seu método.

Ao concluir esta análise, nota-se que o método brechtiano foi usado em vários momentos desta película hollywoodiana. Percebe-se, também, a forte influência do expressionismo alemão que se deve ao diretor Fritz Lang. As contradições entre a indústria cinematográfica americana e o método de Brecht tornam este filme um objeto intrigante para análise.

## Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Pedro de Souza, Rejane Janowitz e Rita Buongermino (trad.) 1<sup>a</sup>ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Fiamma Pais Brandão (trad.). 2<sup>a</sup>ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

## Referências Audiovisuais

*BRECHT no cinema*. Produção: Beta film. Manaus-AM, 2010. DVD, (453min.).

OS CARRASCOS também morrem (*Hangmen also die*). Direção: Fritz

Lang. Produção: Arnold Pressburger e Fritz Lang. Roteiro: Bertold Brecht, Fritz Lang e John Wexley. EUA: Arnold Pressburger Films, 1943. DVD (134min.).

*TERCEIRO Reich: A Ascensão (The Rise)*. In: Terceiro Reich: Ascensão e Queda (*Third Reich: The Rise & Fall*). [minissérie] Direção Seth Skundrick. EUA: A&E Television Networks, 2010, (87min.).



# **CURRÍCULOS DOS AUTORES**

## **Curriculum dos autores**

BÁRBARA TAVARES DOS SANTOS – Doutora em Artes pela UNESP-SP, mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO-RJ, bacharel em Interpretação Teatral pela UnB-Brasília. É encenadora, professora teatral e mãe. Atualmente, leciona no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins UFT. Coordenou o Programa Institucional de Iniciação à Docência PIBID. Foi professora dos cursos de Licenciatura e de Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes/Brasília e professora de Artes da Educação Básica/Secretaria de Estado de Educação de Brasília. Desenvolve pesquisas e projetos na área de Artes, com ênfase no Ensino do Teatro, focalizando os campos da Encenação e Direção Teatral, Teoria e História do Teatro, Teatro Político, Teatro Feminista, Relações entre Teatro, Cinema, Televisão, Literatura e Artes Visuais.

ELTON BRUNO SOARES DE SIQUEIRA – Professor Associado I do curso de Teatro/Licenciatura, no Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos (PPGDH/UFPE). Tem experiência nas áreas de Crítica Literária e Teatral, Literatura Dramática e Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: estética decolonial; crítica literária e teatral; teatro e relações étnico-raciais; teatro, gênero e sexualidade; Direitos Humanos e Direitos Culturais. E-mail: elton.ssiqueira@ufpe.br .

FÁTIMA MARIA NASCIMENTO MARINHO – Graduação em Letras pela Faculdade Educacional de Ciências e Letras de Paraíso do Tocantins - TO e Pós-graduação em Língua portuguesa e espanhola, pelo IGEP. Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, Câmpus de Porto Nacional, pela Universidade Federal do Tocantins - UFT. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Observatório das Artes, do Câmpus de Palmas, da Universidade Federal do Tocantins - UFT. Tem experiência docente em Língua portuguesa

e sua literatura, Língua espanhola e sua literatura.

FERNANDA MOREIRA RODRIGUES – Mestre em Letras (pela UFT). Téc. no Laboratório de Cenografia da UFT/Palmas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3207263855153846> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1253-3803?lang=en>. E-mail: fernandamr@uft.edu.br.

GUSTAVO HENRIQUE LIMA FERREIRA – Doutorando em Arte-educação pela UNESP, mestre em Artes Cênicas pela UFRN e bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral pela UFRJ. Atua como professor no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins (UFT) e como artista e pesquisador nas áreas de teatro e cinema. Tem como foco de pesquisa a história do teatro, com ênfase na encenação teatral, assim como os diálogos do teatro com outras manifestações, em especial com o audiovisual e as mídias digitais e virtualidades. Contato: [gustavohenrique@uft.edu.br](mailto:gustavohenrique@uft.edu.br)

LEDA TENORIO DA MOTTA – Pesquisadora associada ao Reseau International Roland Barthes. Membro do grupo de pesquisa em Humanidades e Mundo Contemporâneo no Instituto de Estudos Avançados da USP. Possui graduação em Letras Modernas pela USP (1972), mestrado em Semiologia Literária pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1978) e doutorado em Semiologia Literária pela Université de Paris VII (1983). Fez pós-doutorados na Université de Paris VII (1986-1988) e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (1995-1997), sobre Celine e Francis Ponge. Estudou com Roland Barthes, Gérard Genette e Julia Kristeva. É hoje professor assistente doutor do quadro de carreira do PEPGCS/PUC/SP, onde vem se dedicando aos objetos da comunicação, entendidos como fatos de linguagem e à psicanálise dos discursos midiáticos. Sob o amparo do CNPq, especializou-se nas relações de Lacan com as vanguardas. Realiza pesquisa sobre as relações entre as literaturas de vanguarda e as infopoéticas e hipertextos contemporâneos e sobre a questão dos paradigmas da crítica, inclusive, da crítica cultural. Nesse âmbito, publicou um balanço internacional da obra de Haroldo de Campos e o primeiro estudo

de fôlego sobre a obra de Roland Barthes a sair no Brasil. Dedica-se ultimamente às relações entre a revolução crítica dos Cahiers du Cinéma e a nouvelle critique.

LUCIANA MOURA BARRETO – Pós-graduada em Arte, educação e tecnologia (UnB) e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Formada em pedagogia (UniDF), bacharelado em artes cênicas (UnB) e licenciatura em educação artística com habilitação em artes cênicas(FADM). É moradora da cidade de Brasília. Atriz, arte-educadora, produtora, professora e tutora do ensino EAD. Trabalha na Secretaria de Educação do Distrito Federal como professora de Artes Cênicas, mas, atualmente, coordena o núcleo do ensino especial para apoio às escolas do DF e realiza também um trabalho como tutora na licenciatura em teatro da UAB/UNB EAD, no departamento de Artes Cênicas.

MARCOS MOTA – Professor Titular no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Dramaturgo, Compositor e ensaísta. Dirige o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI-UnB), desde 1998. Para suas publicações, v. [www.brasilia.academia.edu/MarcusMota](http://www.brasilia.academia.edu/MarcusMota)

PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI – Pós-Doutor em Literaturas em Língua Portuguesa e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, RS, Brasil. Coordenador do curso de Letras e líder do grupo de pesquisa Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: redes e enredos de subjetividade (CNPq). E-mail: paulo.angelini@pucrs.br.

RICARDO RIBEIRO MALVEIRA – Doutor e Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC – UFBA. Pós-doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – PPCAC/ EMAC/UFG. Professor no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins UFT/Palmas. Graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes/MG; Graduado em Artes Visuais na

Universidade Federal de Goiás – FAV/UFG. Artista da cena e Artista visual; Brincante Catopê no Congado de Montes Claros/MG; Integrante do Grupo de Pesquisa Gestos da UFT; Coordenador do Projeto Rastros: Visualidades, Imaginários e Teatralituras na Cena e Os Caretas de Monte do Carmo: máscaras e brincadeiras na Festa de Nossa Senhora do Rosário. E-mail ricardomalveira@uft.edu.br

ROSELI BODNAR – Docente do curso de Pós-Graduação em Letras, Campus de Porto Nacional, Universidade Federal do Tocantins – UFT, e do Curso de Graduação em Teatro, Câmpus de Palmas, Universidade Federal do Tocantins – UFT. Pós-doutora em Letras (pela UFNT). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Observatório das Artes. Correspondência: Observatório das Artes. Av. NS 15, 109 Norte, Palmas, Tocantins, Brasil. CEP: 77.010-090. E-mail rosebodnar@uft.edu.br.

THIAGO FRANCYSCO RODRIGUES CASSIANO – Mestrando em Educação (PPGE/UFT), Especialista em Educação pela Faculdade Venda Nova do Imigrante – FAVENI, Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Tocantins – UFT, Licenciado em Artes Visuais – Universidade Paulista – UNIP. E-mail: [thiagocassiano@mail.uft.edu.br](mailto:thiagocassiano@mail.uft.edu.br)



CURSO DE LICENCIATURA  
em **TEATRO** DA UFT  
CÂMPUS DE PALMAS

