



O ESTILO VISUAL DO FILME *CÉSAR DEVE MORRER*: UMA ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO FÍLMICO PAUTADA NA INTERTEXTUALIDADE

THE VISUAL STYLE OF THE FILM CAESAR MUST DIE: AN ANALYSIS OF THE FILM'S CREATIVE PROCESS BASED ON INTERTEXTUALITY

ÂNDREA SULZBACH¹

1. Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Bolsista PROSUP/CAPES – UTP. E-mail: andreasulzbach@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1096-5303>

RESUMO Este trabalho possui como objeto de estudo a linguagem teatral presente no filme *César Deve Morrer* (*Cesare deve morire*, Paolo e Vittorio Taviani, 2012), o qual se apropria de fundamentos intertextuais na construção fílmica. O objetivo geral é verificar os elementos presentes no processo criativo, no referido filme. Os objetivos específicos versam sobre o aprofundamento das interconexões percebidas, tendo como desdobramento principal a presença das Artes Cênicas. O estudo inicial analisa a abordagem visual dos diretores dentro do movimento cinematográfico neorrealista, corrente artística que contribuiu na construção da estrutura da encenação do *corpus*. A hipótese é de que a apropriação da linguagem teatral como intertexto proporciona um cinema de opacidade que é concebido através da estrutura física e como ação/encenação. Para o estudo da *mise-en-scène* com efeito de distanciamento são utilizadas as definições de Bertolt Brecht. A análise geral dos elementos cênicos se apoia nas definições de Patrice Pavis. O cinema de opacidade e transparência segue os preceitos de Ismail Xavier.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; teatro; encenação; neorrealismo; opacidade.

ABSTRACT This work studies the theatrical language present in the film *Caesar Must Die* (*Cesare deve morire*, Paolo and Vittorio Taviani, 2012). Which appropriates intertextual foundations in film construction. The general objective is to examine the elements present in the film's creative process. The specific objectives focus on deepening the perceived interconnections, with the main development being the presence of the Performing Arts. The initial study analyzes the visual approach of directors within the neorealist cinematic movement, an artistic movement that contributed to the construction of the *corpus*'s staging structure. The hypothesis is that the appropriation of theatrical language as intertext creates a cinema of opacity that is conceived through the physical structure and as action/staging. Bertolt Brecht's definitions are used to study *mise-en-scène* with a distancing effect. The general analysis of the scenic elements is based on Patrice Pavis' definitions. The cinema of opacity and transparency follows the precepts of Ismail Xavier.

KEYWORDS Cinema; theater; staging; neorealism; opacity.

INTRODUÇÃO

O neorrealismo foi uma resposta às limitações da indústria italiana de realizar produções cinematográficas durante e logo depois da Segunda Guerra Mundial. Seus filmes recorriam a argumentos episódicos e a um estilo semidocumental, com uso de locações e de atores amadores ao lado de profissionais (Bergan, 2010). Em uma Itália destruída pela guerra, o Neorrealismo vem contra o cinema hegemônico, que na Itália era chamado de filmes *Telefoni Bianco* (*Telefone Branco*),² os quais, na década de 1930, procuravam ao máximo realizar cópias dos filmes hollywoodianos com temas da vida burguesa (Bergan, 2010). Com a exibição do filme *Roma, cidade aberta* (*Roma, citta aperta*), de Roberto Rossellini, em 1945, o cinema passa a ocupar um papel de destaque na cultura italiana do pós-guerra. O protagonista desse renascimento cinematográfico é o Neorrealismo (Fabris, 1996), um cinema político que pretende causar em seu público a reflexão sobre o sistema de governo pelo qual estavam sendo regidos. Esse filme de ficção a princípio estava destinado a ser um documentário. Rossellini se inspirou em suas próprias experiências enquanto se escondia das patrulhas nazistas que procuravam jovens italianos para obrigá-los a falar pelo fascismo (Kem; Frayling, 2011).

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

Fabris (1996) afirma que do ponto de vista político, as filmagens ao ar livre, como na Figura 1, que exhibe uma cena do filme *Alemanha, Ano Zero* (1948), de Rossellini, significavam desobedecer às normas do regime que produzia a representação de uma Itália burguesa preo-

2. Eram filmes feitos em estúdios ambientados principalmente em terras distantes com personagens sempre bem-vestidas, que quando se comunicavam entre si utilizavam geralmente um telefone pintado de branco (Fabris, 1996).

3. Disponível em: <https://x.gd/mlMQW>. Acesso em: 19/06/2014.



Figura 1. Cena do filme *Alemanha, Ano Zero* (1948). Fonte: *The Filmographer*, 2025.³

cupada somente com problemas sentimentais. O neorrealismo se torna um modelo para as cinematografias periféricas, pois se estrutura em elementos que possibilitam desenvolver um cinema que não necessita de recursos hollywoodianos para se afirmar. Muitos dos filmes pertencentes a esse movimento possuíam grande precariedade do material de produção, mas isso não diminui em nada os filmes neorrealistas, pelo contrário, os enriquece. O que interessa, em ambos os casos, de acordo com Merten (2003, p. 85), é a dimensão do humano: o rosto de Anna Magnani, exposto no filme *Roma, cidade aberta* (Figura 2), o olhar precocemente envelhecido de Enzo Staiola, quando ele aperta a mão do pai no desfecho de *Ladrões de Bicicleta* (1948).

Rossellini acreditava que o cinema possuía uma função social. “O cinema, arte nova propícia às descobertas, é uma ferramenta, portanto; serve, [...] para garantir o jogo social, tratando dos problemas da sociedade segundo seus próprios recursos, inclusive estéticos e emocionais” (Aumont, 2012, p. 116).

Angel (1981) afirma que o neorrealismo desenvolve um cinema em que o autor/cineasta acompanha o personagem em sua caminhada pelo mundo e capta todos os sobressaltos que o agitam sob a opressão de uma força invisível. Rossellini em seu processo de encenação, estabelece uma direção em que o ator é filmado quase como em um documentário, é seguido pelo diretor que subtrai, a partir de suas experiências prévias e presentes, a essência principal do filme.

Esse movimento italiano alcançou um considerável espaço no universo cinematográfico. “Nos anos 1940, o Neorrealismo tornou-se uma influência na Índia (Ray), no Egito (Chahine) e em toda a América Latina (Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri)” (Shohat; Stam, 2005, p. 394). Na década de 1950 o movimento perdeu a força, mas, segundo Merten, o Neorrealismo pode ter mudado, porém suas lições ainda contribuem com o cinema. “Os primeiros filmes de Pier Paolo Pasolini, *Desajuste Social* (L'Accattone) e *Mamma Roma*, de 1961 e 1962, propõem uma reinterpretação do neorrealismo [...]” (Merten, 2003, p. 89), reinterpretação que ocasionará



Figura 2. Imagem da atriz Anna Magnani em uma cena do filme *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini. Fonte: Movies pictures, 2025.⁴

4. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p38549>. Acesso em: 07/01/2026.

o desenvolvimento do cinema de poesia de autor. Fabris (1996), ao dissertar sobre as diferentes estruturas do neorrealismo, cita algumas temáticas abordadas, enfatizando a resistência e a solidariedade incutidas nos filmes dos cineastas pertencentes a esse movimento, com destaque aqui para os irmãos Taviani.

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

De acordo com Fabris (1996) os elementos comuns encontrados entre os filmes pertencentes ao neorrealismo são: o elemento histórico e temporal, visto que surgiu na Itália em meio a Segunda Guerra Mundial; a característica documental; a simplicidade das produções, muitas feitas em cenários situados em meio aos destroços resultantes da guerra; o elemento coral, ou seja, no lugar da história individual era preferível a história coletiva; e, por fim, o elemento crítico em que as mazelas e sofrimentos são explanados dentro de uma encenação direta e objetiva.

O fim do neorrealismo com todas as características citadas acima se dá na década de 1950. “Na temporada de 1954-1955, a última em que, de alguma forma, ainda podemos falar em neorrealismo, os filmes a ele ligados obtêm resultados positivos: *L’Oro di Napoli*, *Senso*, *La Romana* (de Zampa), *La Strada* (Fabris, 1996). É importante lembrar que nem todo o cinema italiano pós-guerra era neorrealista. E, como já mencionado, se o movimento em sua forma pura se extingue, vários componentes que o compõem podem ser percebidos em diversos filmes realizados depois desse período, como por exemplo, o filme *César deve morrer*.

AÇÃO/ENCENAÇÃO EM CÉSAR DEVE MORRE

O filme *César deve morrer* foi filmado na prisão de segurança máxima de Rebibbia, Roma, com um grupo de prisioneiros selecionados para encenar a peça *Júlio César*, de William Shakespeare, uma representação que em

alguns momentos possui grande enfoque no teatro, mesclando documentário e, por fim, a ficção. O espectador, frente a tudo isso, não sabe com certeza, em alguns momentos, em qual caminho está pisando, ou seja, se o que está sendo apresentado é um documentário ou uma ficção. Mas isso é irrelevante já que o foco não está em definir essas diferenças, em *César deve morrer*, a abordagem permeia temas que narram sobre morte, liberdade, vingança, presentes no texto de Shakespeare, mas que se misturam à vida dos próprios prisioneiros e respectivos atores do filme.

A escolha de *Júlio César*, feita pelos irmãos Taviani, não é apenas adequada por ser, nas palavras de Vittorio, “uma história italiana, uma história romana, uma história que é parte da imaginação coletiva do povo italiano.” Sendo encenada por presos cumprindo sentenças por assassinatos e tráfico, relacionados à Máfia e à Camorra, no presídio de segurança máxima de Rebibbia, em Roma, os atores têm experiência de vida comum a dos personagens, permeada por traição, conspiração, culpa e amizade. Para completar, formam uma galeria fascinante de tipos humanos, difícil de encontrar entre atores profissionais (Escorel, 2012, p. 2).



Figura 3. *César deve morrer* (2012): cena da seleção dos atores e distribuição de papéis para a peça de teatro *Júlio César*.
Fonte: Vortex Cultural, 2025.⁵

5. Disponível em: <https://x.gd/2Df4t>. Acesso em: 07/01/2026.

Na Figura 3 se encontra presente o elemento coral, vê-se um coletivo de presos, não é retratado o indivíduo e sim o grupo, características psicológicas que geralmente constroem o personagem são ignoradas aqui.

As representações acontecem dentro do presídio, em corredores, celas e pátios, momentos em que teoricamente seriam os ensaios, mas que na verdade se tornam o próprio filme.

A apropriação de espaços não convencionais, no filme *César deve morrer*, e a maneira como a cenografia⁶ é trabalhada (Figura 4), quando os atores representam/encenam um ensaio nos corredores do presídio simulando estarem no palco, estabelecem um diálogo entre o cinema e o teatro.

Essa intertextualidade de linguagens e apropriação de espaços não convencionais constrói a diegese de forma diversa ao cinema hegemônico. “A diegese pode ser solapada, inversamente, todas as vezes que aparecem sinais

6. No teatro a cenografia é o resultado de uma concepção semiológica da encenação. “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 harmonização e defasagens” (Pavis, 2001, p. 45).



Figura 4 – César deve morrer (2012): Cena em que os atores/detentos percorrem espaços do presídio enquanto encenam a peça de teatro Júlio César. Fonte: *FILME*, 2013.⁷

7. FILME premiado, ‘César deve morrer’ entra em cartaz em Belém. G1 PA, Pará, 30 de julho de 2013. Disponível em: <https://x.gd/ArqaM>. Acesso em: 15/05/2014

de que se trata de um discurso construído: é o que acontece no teatro de Brecht, no cinema experimental, no descompasso de som e imagem de filmes de Godard [...] (Costa, 2005, p. 32). A linguagem desenvolvida em *César deve morrer* causa um distanciamento, induz a uma reflexão, não apenas da condição carcerária, mas da condição humana, suscitada pela obra teatral de Shakespeare, a qual permanece atual. Segundo Barbara Heliodora (1995), o vocabulário de sua obra é o mais rico que se tem notícia, cerca de 29 mil palavras.

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

Ainda, segundo Heliodora (1995), depois da peça *Júlio César* (1598), Shakespeare nunca mais deixou de incorporar o tema político às suas tragédias. O filme *César deve morrer* se apropria dessa temática política e a trabalha em um espaço cênico que revela o ambiente no qual ele é produzido. Com isso suscita as teorias de Bertolt Brecht, que, de acordo com Benjamin (1987), quebra a ilusão por parte do público, em suas encenações teatrais, através da interrupção da ação.

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

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

Esse trio que pode ser referenciado como um coletivo foi muitas vezes citado por Bakhtin. Em *César deve morrer*, encontra-se o coletivo do presidiário, não são narradas histórias de personagens individuais e sim mostrado um coletivo humanizado por meio da arte. O intuito é sensibilizar esse coletivo no momento que lhe é dada essa voz. Esse direcionamento resulta em outro fator: transforma os Irmãos Taviani em autores produtores, segundo os preceitos de Walter Benjamin (1987), para definir seu conceito, Benjamin utiliza o trabalho de Brecht para exemplificar sua teoria.

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

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

No filme *César deve morrer* os consumidores ou espectadores seriam os presidiários, os produtores do filme não condenam nem defendem os infratores, mas vão além, demonstrando que a arte pode ser não apenas consumida, mas também produzida em várias esferas sociais. Uma arte responsável, com refinada estética e cunho político. Não pretendem julgar seus participantes, mas demonstrar que a arte pode transformar o meio. Como afirma Brecht, citado por Benjamin, “[...] certos trabalhos não devem mais corresponder a experiências individuais, com o caráter de obras, e sim visar à utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições” (Brecht *apud* Benjamin, 1987, p. 127).

O trabalho desenvolvido em *César deve morrer* alcança essa reestruturação; enquanto normalmente estariam ociosos, os prisioneiros estudaram, atuaram e desenvolveram novas formas de interação e relacionamento. Caso o filme tivesse sido feito por atores profissionais em um estúdio, o único feito seria uma encenação artística, sem interferência social com o meio que estava sendo representado. Quando os cineastas optam por realizar uma obra inserida no meio que pretendem representar, ocorre uma reestruturação e os irmãos Taviani se transformam no que Benjamin denomina autores reprodutores.

Em relação a encenação, de acordo com Xavier (2005),⁸ *César deve morrer* possui um lado “realista” na construção do espaço porque os detentos fazem seu teatro na prisão, mas esta performance é “real” dentro da história narrada, como fato que nos vem através de um estilo de decupagem que não estranhemos. A imagem a seguir (Figura 5) demonstra com maior clareza a proposta dos diretores do filme, em um espaço sem nenhum cenário adicional, somente o presídio. O elenco está vestido com seus uniformes de detentos, apenas o ator que encena

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

César está caracterizado, envolto em um lençol presumidamente improvisado. Os únicos adereços, espadas de plástico presas na cinta dos atores, finalizam a composição da cena.



Figura 5. *César deve morrer* (2012): pátio do presídio, os prisioneiros de Rebbibia, encenam/ensaia a cena em que César será morto.
Fonte: *César Deve Morrer*, 2025.⁹

A cena em que César é morto, a qual seria um suposto ensaio da peça de teatro, se desenvolve no pátio da prisão. As falas de Shakespeare, representadas naquele espaço, por aqueles atores não convencionais, e ainda tendo ao fundo vários prisioneiros gritando, de dentro de suas celas, morte a César, é uma situação extremamente dramática. Seria um daqueles momentos em que o espectador se perde e procura, sem muito sucesso, encontrar uma referência. Esse estranhamento, obviamente proposital, é um dos pontos de maior destaque no filme. Criam-se indagações sobre qual texto está sendo retratado: um documentário sobre presos representando Shakespeare? Uma peça de teatro e o seu ensaio? Um filme de ficção? A resposta seria “sim” para as três perguntas, linguagens que em sua intertextualidade formam um cinema reflexivo. Essa obra, inédita em sua estrutura, provém de dois cineastas octogenários e grandes contribuintes do cinema italiano.

9. Disponível em: <https://x.gd/qfOVO>. Acesso em: 05/05/2014

Mesmo não se fixando ao neorrealismo, os irmãos Taviani abordam alguns elementos desse movimento no filme *César deve morrer*, visto que os cineastas são considerados herdeiros desta corrente artística que abarca o engajamento social.

A presença do dialeto italiano também é uma ramificação desse período cinematográfico. “Os dialetos, considerados pelo fascismo como uma força desagregadora da almejada unidade linguística nacional, haviam sido praticamente banidos das telas” (Fabris, 1996, p. 71). Em uma cena de *César deve morrer* em que os presos participam do seu primeiro ensaio, o diretor da peça de teatro pede para que os atores mantenham o seu dialeto na encenação, uma clara referência ao neorrealismo, e à crítica política e social a que esse cinema se propõe.

A escolha do preto e branco na maioria das cenas é outra menção a esse movimento. O colorido aparece somente fora das celas, ou na parte final do filme quando os atores estão no palco, com a peça teoricamente pronta. O público presente é constituído pelos familiares dos presos. A Figura 6, a seguir, contrasta com o resto do filme; em colorido, retrata a cena final da peça realizada pelos prisioneiros, momento em que comemoram o grande feito, a montagem de um espetáculo de teatro, a alegria que expressam é bastante diversa do dia a dia na prisão.



10. Disponível em: <https://x.gd/AYc1t> Acesso em: 19/11/2025

Figura 6. *César deve morrer* (2012): Os atores/prisioneiros no palco no final da representação da peça *Júlio César*. Fonte: Dadagaio.¹⁰

A cena final, que retrata a morte do personagem Brutus, arrependido por ter contribuído no assassinato de seu amigo César, é outra cena passível de várias interpretações: ao vermos o olhar do ator fica a dúvida se estamos presenciando somente uma boa representação ou se é o ator expressando o arrependimento dos atos em vida real que o levaram a atual situação em que se encontra, ou seja, um prisioneiro.

De acordo com Fabris (1996), Rossellini também optou por selecionar para os seus filmes atores não profissionais, que em grande parte, conseguiam ser eles mesmos durante a encenação após perderem o medo das câmeras. “O trabalho do diretor consistia precisamente em reconduzi-los à sua natureza verdadeira, em devolver-lhes os gestos habituais” (Fabris, 1996, p. 82).

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

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

Esse tipo de teatro não oculta que houve um ensaio, os atores selecionam gestos, em alguns casos mantêm seus dialetos, assumem uma perspectiva do personagem de acordo com suas experiências pessoais, conforme as encenações adotadas nos filmes neorealistas.

De acordo com Brecht, o ator não deve ocultar que houve um ensaio. “A perspectiva que adota é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social” (Brecht, 2005, p.109). O ator, além de adotar uma postura crítico-social, estrutura os acontecimentos dentro de uma versão que é sua, como afirma Brecht, é a visão de um ator sobre determinado assunto, já que ele não se identifica com o personagem que representa, mas revela uma opinião sobre essa personagem, essa forma de representação deve atingir o espectador que também não deverá se identificar com a personagem e sim criticá-la.

A encenação desenvolvida no *corpus* absorve diversos conceitos de Brecht. O teórico teatral acreditava que, ao se elaborar novos métodos de representação, deve-se levar em conta que todos os acontecimentos relativos ao homem devem ser examinados, tudo tem de ser visto através de um prisma social. As imagens a seguir (Figura 7) representam o filme *César deve morrer* no que se pode denominar de camadas, as quais se desenvolvem em diferentes textos.



A

Corresponde a primeira camada. O filme de ficção.



B

Registro do ensaio como metatexto.



C

A terceira camada, o teatro dentro do filme.

Figura 7. O texto em camadas. Fonte: organização indicada pela autora (as respectivas fontes das imagens já foram creditadas no referido texto em: figuras 3, 5 e 6).

Esses textos sobrepostos dialogam com o filme o tempo todo. A intertextualidade presente na obra suscita uma estética diferenciada apoiada principalmente na seleção do espaço físico, o qual possui um crescente tão grande dentro do filme que no decorrer do processo acaba por se tornar um personagem ou ainda um narrador onipresente silencioso.

Antes de Shakespeare, segundo Bloom (2001), os personagens literários eram, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres representados, envelhecendo e morrendo, mas sem ocorrer um desenvolvimento de suas personagens a partir de mudanças interiores, e sim como resultado de seu relacionamento com os deuses. “Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto recriarem” (Bloom, 2001, p. 17). É uma encenação em que o personagem fala consigo mesmo e com isso cria a individuação,

de acordo com Bloom (2001), nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, conseguiu este feito com tanta maestria, criar vozes, a um só tempo, tão diversas e ao mesmo tempo com alto grau de conformidade.

Berthold (2001) também enfatiza o trabalho que Shakespeare desenvolveu nos diálogos de suas peças de teatro, que segundo a autora, a tragédia clássica francesa aprisionou em grandes monólogos do drama com unidade de lugar, o que Shakespeare substituíra por diálogos curtos e poderosamente delineados.

Cada ocorrência é transposta para a ação. “Um reino por palco”, almeja ele no prólogo do drama real Henrique V, em vez do “indigno tablado” e invoca as “forças da imaginação” do espectador: “Imaginaí que no cinturão destas muralhas / Estejam encerradas duas poderosas monarquias [...]. Porque é vossa imaginação que deve hoje vestir os reis, transportá-los de um lugar para outro, transpor os tempos, / colocando a realização de acumular numa hora de ampulheta o acontecimento de muitos anos.” (Berthold, 2001, p312-313).

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

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

O teatro absorve elementos do cinema, essa intertextualidade contribui para a sua evolução, entre elas a ruptura do espaço que explode e expande a narrativa. O filme *César deve morrer* também explode o espaço, o faz de maneira distinta, às vezes em camadas, outras em diálogos como os personagens de Shakespeare. Os irmãos Taviani nos conduzem ao longo do filme por vários ambientes, somos inseridos no interior de celas, corredores e, por fim, levados ao exterior do presídio. No entanto, os cineastas não deixam de nos lembrar de que seus personagens/atores continuam presos a um espaço que, depois de expandido em diversas encenações, se torna pequeno, mais ainda do que o era antes, para os seus ocupantes, quando no final do filme as portas das celas se fecham, após a entrada dos atores/prisioneiros, com um som que reverbera por todo o presídio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema neorrealista depois de influenciar diversos países com o seu estilo que possui como característica principal uma mistura do real com a ficção, imagens *in loco* e atores não profissionais, se extinguiu, mas deixou uma marca permanente no cinema. Um recurso empregado no cinema que se pretende reflexivo é revelar sua estrutura frente ao público, por intermédio do que Ismail Xavier (2005) denomina de “cinema de opacidade”, o qual seria como uma tela opaca, diferente de uma janela transparente onde tudo que é visto através dela parece real. A tela opaca incomoda, distorce e provoca um pensar. Esse pensar não seria apenas como forma de reflexão filosófica, mas uma ponderação que incentiva a uma mudança de atitudes, frente ao mundo no qual o espectador encontra-se inserido.

Por meio da presente pesquisa constata-se que o intertexto teatro e cinema contribui para gerar essa opacidade, como por exemplo, nos elementos presentes no teatro brechtiano que geram um estranhamento, o qual se manifesta através da interpretação/performance. Em *César deve morrer*, os atores trazem uma representação dentro de uma perspectiva crítico-social, característica que também pertence ao teatro de Brecht.

Os Irmãos Taviani, ao se apoiarem nas Artes Cênicas, selecionam a obra de um dramaturgo que é referência no teatro mundial e abordam um tema que faz parte da história italiana. Além disso, nomeiam um espaço, no mínimo atípico, para produzirem o seu filme.

Por fim, foi percebido que a hipótese de que a apropriação da linguagem teatral como intertexto proporciona um cinema reflexivo, concebido de maneiras diversas e principalmente em diferentes graus, se concretiza. O *corpus* não se mantém constantemente como opacidade ou como transparência, esses momentos se alternam, seja através da narrativa desenvolvida, linear ou fragmentada, seja pela arquitetura cênica selecionada; ou pelo cenário sugerido, ou palco improvisado. Essas linhas de encenações, presentes na obra analisada neste artigo, se oferecem em forma de estranhamento que proporciona uma reflexão. Dessa forma, é possível colocar em destaque aspectos da narrativa que comumente seriam recebidos como algo distante pelo espectador. Esse estranhamento, causado pelo sensacional, ou seja, por elementos de encenação não familiares ao grande público, retira o espectador da simples fruição conduzindo-o a uma reflexão. E tudo isso é possível devido à peculiaridade da linha criativa selecionada pelos cineastas de *César deve morrer* ao estruturarem a sua obra fílmica.

REFERÊNCIAS

- ANGEL, Henri. *Os grandes cineastas*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2012.
- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGAN, Ronald. *...ismos para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- FABRIS, Maria Rosaria. *O neorealismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Paulo, 1996.
- HELIODORA, Barbara. *Apresentação. Hamlet e Macbeth*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- KEMP, Philip; FRAYLING, Sir Christopher. *Tudo sobre cinema*. São Paulo: Sextante, 2011.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. "Teoria do cinema e espetatorialidade na era do "pós"". In. RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema I*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

- CÉSAR deve morrer. Direção de Paolo Taviani e Vittorio Taviani. Itália, 2012. 1 DVD (76 min.).
- ROMA, cidade aberta. Direção de Roberto Rossellini. Itália, 1947. 1 DVD (102 Min.).

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Massini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 27/02/2025

Aprovado em 16/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.