

Performance e convocação do espectador na obra *César Deve Morrer*

Performance and audience appeal in *Caesar Must Die*

Tess Chamusca Pirajá

Doutoranda da Universidade Federal da Bahia. PPG em Comunicação e Cultura Contemporâneas.
Av. Barão de Geremoabo, s/n, Ondina, 40170-115, Salvador, BA, Brasil. tesschamusca@gmail.com

Resumo. Este artigo analisa o aclamado filme italiano *César Deve Morrer* (2012), dirigido por Paolo e Vittorio Taviani e protagonizado por detentos do pavilhão de segurança máxima da prisão de Rebibbia, em Roma. O trabalho tem o objetivo de investigar como as *performances* presentes na obra convocam o espectador, uma vez que, propositadamente, realidade e ficção se misturam na obra. Assim, também é abordado como os diretores se utilizam de estratégias consideradas próprias do documentário, tensionando as fronteiras entre os gêneros ficcional e documental. Fazem parte do referencial teórico da análise autores como Richard Schechner (2006), Bruno Leal (2005), André Brasil (2011), Jean Comolli (2008), Ruben Caixeta e César Guimarães (2008). O conceito de *mise-en-scène* é utilizado como operador analítico, a partir da definição utilizada por David Bordwell (2008) e Fernão Pessoa Ramos (2012).

Palavras-chave: performance, *mise-en-scène*, *César Deve Morrer*, ficção, documentário.

Abstract. This paper analyses the acclaimed Italian film *Caesar Must Die* (2012), directed by Paolo and Vittorio Taviani, which is starred by inmates from Rome's high-security prison Rebibbia. The present work aims at investigating how the movie's performances appeal to audience, once reality and fiction intentionally mingle within the picture. Thus, it also approaches how directors use strategies considered as belonging to documentary aesthetics, pushing the boundaries of fiction and documentary genres. Authors such as Richard Schechner (2006), Bruno Leal (2005), André Brasil (2011), Jean Comolli (2008), Ruben Caixeta, and César Guimarães (2008) are included in the theoretical framework. From the definition used by both David Bordwell (2008) and Fernão Pessoa Ramos (2012), the conception of *mise-en-scène* is taken as an analytical operator.

Keywords: performance, *mise-en-scène*, *Caesar Must Die*, fiction, documentary.

O presente trabalho apresenta uma análise do filme italiano *César Deve Morrer* (2012). O artigo tem o objetivo de problematizar de que modo a narrativa construída na obra, e mais precisamente as diversas performances que são retratadas por ela, interferem na experiência que o espectador tem com o filme, uma vez que as mesmas, propositadamente, borram as fronteiras entre realidade e ficção, tornando inviáveis (e irrelevantes) distinções entre essas duas instâncias. É também um intuito do texto demonstrar como algumas estratégias vinculadas ao documentário são

apropriadas pelos realizadores do filme, criando um tensionamento entre os gêneros ficcional e documental.

Constituem a fundamentação teórica do trabalho uma abordagem do conceito de performance proposta por Schechner (2006), reflexões sobre a relação entre realidade e ficção, desenvolvidas por Bruno Leal (2005) e André Brasil (2011), e uma discussão sobre o que caracteriza o documentário, a partir das concepções de Jean Comolli (2008), Ruben Caixeta e César Guimarães (2008). O conceito de *mise-en-scène* é utilizado como operador analítico,

a partir da definição utilizada por David Bordwell (2008) e Fernão Pessoa Ramos (2012).

Dirigido pelos irmãos italianos Paolo (84 anos) e Vittorio Taviani (86 anos), o filme *César Deve Morrer* (2012) apresenta um grupo de detentos do pavilhão de segurança máxima da prisão de Rebibbia, em Roma, que é selecionado para participar do laboratório de teatro desenvolvido na instituição e se prepara para encenar, na sala instalada na própria casa de detenção, a peça *Júlio César*, de William Shakespeare. O longa-metragem surge devido ao encantamento e curiosidade dos cineastas ao ver no palco, no citado local, indivíduos condenados por homicídio, tráfico de drogas e crime organizado, com longas penas a cumprir, recitando cantos do texto *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

“Nós sentimos necessidade de descobrir por meio de um filme como a beleza da performance deles nascia daquelas celas, daquelas pessoas marginalizadas que vivem tão distanciadas da cultura” (Lormand, 2012, p. 5, tradução nossa), explica a dupla em declaração que integra o material de divulgação da obra. Decididos a adaptar uma história que fosse tão forte quanto as trajetórias de vida dos atores, os irmãos optaram por filmar a peça do dramaturgo inglês. Para concretizar o projeto, os Taviani contaram com o auxílio de Fabio Cavalli, diretor teatral que atua no complexo de Rebibbia desde 2002 e dirige uma companhia que emprega atores detentos. Além de interpretar a si mesmo na obra, ele fez uma espécie de pré-seleção do elenco, colaborou com o roteiro e dirigiu as cenas finais do longa metragem, que se passam no palco.

Tomando como cenário a própria prisão, a obra se inicia com a noite de estreia da montagem, em que são exibidos os instantes finais da encenação no palco e a receptividade da plateia. Em seguida, o espectador acompanha os protagonistas da peça sendo levados até as suas celas. A partir de um retorno ao passado, que corresponde a um período de seis meses, o filme narra o percurso de escolha dos atores, a atribuição de papéis, o processo de identificação dos presidiários com os personagens, o desenrolar da trama de conspiração contra César por meio dos ensaios em distintos ambientes da casa de detenção, o intenso envolvimento dos detentos, que modifica seu cotidiano e traz à tona detalhes de suas próprias histórias de

vida, e a encenação, na sala de teatro, da Batalha de Filipos, que resulta na derrota e morte de Bruto e Cássio.

César Deve Morrer foi aclamado em festivais de diferentes nacionalidades, angariando 16 premiações e 12 indicações. Dentre elas, o Urso de Ouro de Melhor Filme na 62ª edição do Festival Internacional de Cinema de Berlim, e cinco prêmios no maior evento cinematográfico da Itália, o David di Donatello, em 2012: Filme, Direção, Produtor, Edição e Som¹.

São muitos os caminhos interpretativos que podem ser seguidos em uma investigação sobre o filme. Este trabalho se concentra em analisar as diversas performances imbrincadas na obra: os modos de conduta relacionados à prisão, o comportamento do cotidiano que se vivencia dentro deste espaço, a encenação de temas universais presentes na peça de Shakespeare (poder, amizade, traição, escolhas) e a dinâmica de ocupação daquele ambiente em particular com uma experiência artística.

Presente nas artes e na vida cotidiana, a performance consiste em uma lógica de atuação, expressa por meio de ações que, se por um lado envolvem ensaios, treinamentos e comportamentos aprendidos ao longo da vida, por outro nunca se repetem devido às inúmeras maneiras pelas quais é possível recombinar essas formas de agir. Assim, a singularidade e o ineditismo de cada performance resultam de uma relação entre variados comportamentos (nuances de humor, tom de voz, linguagem corporal), contexto, recepção e interatividade. Ou seja, a dimensão situacional garante a unicidade e pauta como serão as interações entre quem realiza e assiste a performance (Schechner, 2006).

Com base nas reflexões desenvolvidas por Paul Zumthor, André Brasil ressalta que a performance se caracteriza como uma exposição que ganha forma à medida que aparece, como uma presença que se refere mais a um desejo de realização do que a uma completude. “Totalidade precária, a performance articula uma *força* e uma *forma*. Nessa articulação, ela deseja a forma – improvável – na medida em que é constantemente ameaçada – por vezes, arruinada – por uma força que a transforma, que a faz defasar, alienar-se de si mesma” (Brasil, 2011, p. 6).

No filme dos irmãos Taviani, o entrelaçamento entre vida real e encenação teatral

¹ Informações coletadas do site Imdb.com, visitado em 11 de setembro de 2014.

proporciona às performances presentes na obra uma grande força expressiva. Ao mesmo tempo em que se afirma como uma livre interpretação do texto de Shakespeare, o longa-metragem também busca sua potência na intensidade dramática do histórico de vida e experiência de aprisionamento dos internos. “Somente depois de vê-los indo diante da câmera, um por um, que os conhecemos e descobrimos sua verdadeira natureza dolorosa, ultrajada e delirante” (Lormand, 2012, p. 5, tradução nossa), explicam os diretores em entrevista inserida no conteúdo promocional da obra. Eles afirmam ainda que o intuito era trazer esses sentimentos para a tela, contrastando-os com a força poética das emoções evocadas pela peça de Shakespeare.

Assim, ainda que o autor se refira prioritariamente à realidade televisiva, as reflexões de Bruno Souza Leal (2005) sobre a necessidade de se deslocar da dicotomia realidade/ficção, considerando o papel do receptor no processo de mediação, são de grande valia para a análise de uma obra cinematográfica que transita entre o criado e o documentado. Para o teórico, não é possível tratar do ficcional e do real como se fossem dois mundos claramente separados porque a ficção reúne características da realidade e do que é imaginado, configurando o resultado de um cruzamento entre estas fronteiras.

E assim, a posição ativa do receptor é colocada em causa, pois a interação com os produtos ficcionais está vinculada ao acionamento da habilidade humana de imaginar, de ficcionalizar. Em contato com tais obras, os espectadores se utilizam de uma configuração, de uma *gestalt*, própria desse processo: a habilidade de “descolar” o real e ativar o imaginário. De modo que a diferenciação entre o que é espelhamento e invenção não é um aspecto orientador da experiência vivenciada pelo espectador ao interagir com a tela.

Nesse sentido, torna-se impróprio entender a representação meramente como imitação de objetos empíricos, a partir de uma lógica mimética, de correspondência entre os dois elementos. Faz-se necessário conceber a representação em termos de performance. “Isso é dizer, então, que uma obra de arte sustenta sua própria referencialidade, uma vez que se constrói na falha entre mundo real e linguagem, na mediação entre realidade e imaginário, entre o dado e o não-dado” (Leal, 2005, p. 42).

Tal relação entre representação e performance também é pontuada por André Brasil

(2011). Ao defender que as imagens abrigam experiências, se afirmando assim como locais em que não somente se figuram, mas se efetuam processos de subjetivação, o teórico enfatiza a dimensão performativa das mesmas, a sua capacidade de produzir formas de vida. As performances nascem da realidade, mas se constroem em descontinuidade com elas. Do que se conclui que “preservar-se enquanto espaço ficcional, significa manter-se como espaço polêmico, no qual o vivido pode, por meio das imagens, vir a ser *outro* (outro que difere em relação àquilo que o consenso nos impõe como dualidade: aderir ou não aderir) (Brasil, 2011, p. 13).

Dessa forma, as performances contidas nas imagens contemporâneas, de autores e de personagens, se constituem na articulação entre mundo vivido e imaginado, sendo mutuamente atravessadas pelo documental e pelo ficcional, sem que ocorram processos de imposição e submissão entre ambos. Ao borrar as fronteiras entre vida e arte, entre realidade e encenação, *César Deve Morrer* também provoca certo tensionamento entre os gêneros Ficção e Documentário. No que diz respeito a esse aspecto, impor uma classificação para a obra não é um objetivo do presente trabalho. Pretende-se, sim, perceber como determinadas estratégias vinculadas ao documentário são utilizadas no filme e como o espectador é convocado a partir disso. Algumas reflexões sobre traços definidores do gênero apresentadas a seguir fornecem subsídios para este debate.

Ao discorrerem sobre o que caracteriza o documentário, Guimarães *et al.* (2012) destacam a centralidade da relação entre quem filma e quem é filmado e a ausência de soberania do cineasta frente às incertezas do real que se apresentam e transbordam da tela. Nesse sentido, documentar algo ou alguém implica em iniciar um encontro com o outro e assumir o compromisso de representá-lo a partir de suas condições. O que, por sua vez, significa respeitar os momentos de resistência e entender que nem tudo pode ser filmado. De modo que o documentário é também constituído por este constrangimento imposto pelo que insiste em existir para além das imagens capturadas.

Para Comolli, os realizadores de documentários devem resistir à tentação de organizar as aparições e intervenções dos personagens na cena por meio de conversas anteriores à filmagem, ensaios e observações prévias. O autor defende “uma espécie de postura de não-saber” (2008, p. 56), em que as proposições das pes-

soas retratadas são seguidas e não orientadas. Aliado a isso, cabe evitar as tentativas de regular, de tornar visíveis distinções entre situação vivida e encenada, entre momento e plano.

A produção de tal gênero cinematográfico, de acordo com o autor, envolve ainda reduzir a distância entre a câmera e quem é filmado, de modo a despistar a sensação de imposição provocada pelo equipamento, colocar-se verdadeiramente à escuta das falas dessas pessoas, acolhendo suas próprias palavras, e estender a duração do plano de gravação para que os entrevistados escolham como irão ocupar seu tempo. Com isso, ele ressalta que, nesse contexto, a *mise-en-scène* é uma relação, um fato compartilhado. Ruben Caixeta e César Guimarães (2008, p. 48) sintetizam tal concepção ao explicarem que

A peculiaridade do documentário não está na forma ou na estrutura narrativa (nesse sentido, ele de fato não é diferente da ficção), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, à mise-en-scène do sujeito filmado), à mise-en-scène do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado.

A interface com o documentário e os outros elementos que compõem a experiência que o espectador é convidado a ter com o filme *César Deve Morrer* serão investigados a partir da noção de *mise-en-scène*. Originalmente, o conceito significa direção e tem uma vinculação com o teatro. Desde o século XIX, era utilizado para se referir à montagem da ação no palco, ao ato de “fazer atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos” (Aumont e Marie, 2006, p. 80).

No período do pós-guerra, nos anos 50, ao utilizarem a expressão, os críticos passaram a reivindicar uma especificidade cinematográfica e afirmaram que a encenação fílmica diz respeito à ação de um corpo em cena, seu movimento e expressão dentro do quadro composto pela câmera. Ela é “inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em seu modo particular de lançar-se, pela circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador” (Ramos, 2012, p. 20). Ou seja, nesse contexto, a *mise-en-scène* corresponde a todos os elementos que preenchem a tela e à maneira como eles são organizados: cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro (Bordwell, 2008).

Interpretando o conceito também a partir das proposições de Guimarães *et al.* (2012),

ainda que tais autores se refiram prioritariamente ao documentário, é possível afirmar que a *mise-en-scène* se refere a uma escritura que nos faz experimentar o mundo do outro por meio da matéria pela qual seus índices de alteridade se expressam: voz, rosto, paisagem e música, dentre outros elementos modulados pelo filme. Nesse sentido, a análise apresentada a seguir busca compreender como os gestos dos atores e as estratégias adotadas pelos realizadores se vinculam ao engajamento solicitado ao espectador.

Análise da obra *César Deve Morrer*

Ao discorrer sobre a relação entre ficção e realidade, François Jost (2004) ressalta que não existe uma linguagem que seja própria da ficção, estando a interpretação das obras associada ao conhecimento que se tem delas. Ou seja, torna-se pertinente e relevante conhecer a situação em que um filme ou programa de TV foi produzido. Para além de uma relevância para o entendimento das obras, Mittell (2001) considera que as práticas discursivas que circulam nos contextos de produção e recepção são constitutivas dos gêneros que são atribuídos às obras. Dessa forma, é a partir da articulação entre texto, práticas industriais e audiência que as produções são classificadas genericamente. Diante disso, a presente análise está centrada na obra *César Deve Morrer*, mas também leva em conta sua dimensão paratextual por meio da observação do *trailer* e material de divulgação do filme, conteúdos colocados à disposição do público na internet.

O filme tem início com a morte de Bruto sendo encenada em uma sala repleta de gente. Ao entrar no mundo do elenco que protagoniza a obra, o espectador é quase colocado em uma cadeira na plateia. Ainda que os planos próximos já se façam presentes (traço definidor do longa-metragem que faz com que quem o assiste perceba com riqueza de detalhes as expressões e os gestos dos atores), quando a peça termina e os internos retornam às suas celas, não é permitido acompanhá-los. A câmera recua e provisoriamente um distanciamento é imposto. Sendo assim, cabe por enquanto somente imaginar como os dramas interiores daqueles homens interferem naquela atuação tão elogiada pelo público.

Em seguida, a representação em cores de um local que não sofreu modificações para se transformar em cenário dá lugar a um retrato em preto e branco, mais sombrio e ao mesmo

tempo funcional para não deixar a atenção do espectador muito dispersa, afinal aquele espaço compõe a cena para que uma narrativa específica seja contada e não simplesmente para ser desnudado por olhares curiosos.

Aliado a isso, se as pessoas que foram realmente até Rebibbia entraram em contato com interpretações de Júlio César, Cássio, Bruto, Marco Antônio e Décio (após a realização do filme, a versão original da peça foi encenada no palco da prisão), a partir daquele momento, ainda que com a mediação da câmera, o público do filme estabelece o início de uma relação com Giovanni Arcuri, Cosimo Rega, Salvatore Striano, Antônio Frasca e Juan Dario Bonetti, internos e atores que interpretam, respectivamente, os protagonistas da peça de Shakespeare, e com os demais presidiários que integram o elenco da montagem, composto por 12 homens² (Vittorio Parrella/Casca, Rosario Majorana/Metelo, Vincenzo Gallo/Lúcio, Francesco de Masi/Trebônio, Gennaro Solita/Cina, Francesco Caruso-ne/Adivinho e Fabio Rizzuto/Estrato).

Os diretores recorrem a um longo *flashback* e nós espectadores somos apresentados a cada um dos atores durante a cena que retrata a seleção de elenco para a peça, feita pelo diretor teatral que coordena o projeto, Fábio Cavalli. Somos posicionados ao lado de Cavalli, que está de costas para a câmera, e, como, dali em diante ele fica de fora do quadro durante a maior parte da sequência, compartilhamos do seu ponto de vista, o que incentiva a nossa aproximação com os atores, que estão interagindo com ele. Trata-se de um recurso utilizado em outras etapas do filme.

Este é também o momento em que somos informados dos motivos para o aprisionamento dos cinco atores principais e de Enzo, que é escolhido para interpretar Lúcio, o músico, porque sabe tocar gaita. São os sons extraídos por ele desse instrumento que dão um tom melancólico à cena. Enquanto o rosto de cada um deles é capturado em um close, com todos olhando diretamente para a câmera, a descrição do crime cometido e a sentença surgem em uma legenda na tela. Esse parece ser o ponto em que a obra demonstra que sua principal característica é a mistura entre ficção e realidade.

Os paratextos cumprem a função primordial de enfatizar isso, ao confirmarem que Fábio Cavalli encena o que ele realmente faz naque-

le ambiente, que aqueles homens vivem encarcerados de verdade e infringiram mesmo a lei. No material de divulgação do filme, os próprios diretores dão um testemunho nesse sentido: “Ficamos muito impressionados quando todos eles insistiram em compartilhar seus verdadeiros nomes, os nomes de seus pais e dos locais de nascimento” (Lormand, 2012, p. 6, tradução nossa). Da mesma forma, o conteúdo do *trailer* é orquestrado para despertar no público o interesse por um grupo de homens condenados, que está encenando uma obra de Shakespeare dentro de uma prisão real (Rebibbia).

No vídeo, o ambiente é um aspecto ressaltado, seja através de imagens das celas, dos pátios e dos corredores, seja por meio da fala de Cosimo Rega e Salvatore Striano, que em dois momentos mencionam o fato de que eles estão encarcerados. Nesse sentido, ganham destaque os momentos iniciais e finais do *trailer*. Na primeira imagem, a câmera faz um curto passeio em *contra-plongée* por um detalhe do edifício. As grandes janelas completamente fechadas, cobertas com telas e grades, se impõem aos nossos olhos e nos dão uma dimensão do que é estar aprisionado. Sensação esta que se repete na última cena, em que o agente carcerário tranca a porta de uma cela.

A nossa atenção é direcionada ao poder que a arte tem de interferir na vida desses presos. Trata-se de um discurso que perpassa o vídeo. Após a tomada em que o espectador conhece os internos (todos estão de pé, de frente para a câmera), Cosimo surge sozinho, observando a sua cela enquanto ouvimos a seguinte fala: “Desde que conheci a arte, esta cela se tornou uma prisão”. O cotidiano da prisão é contrastado com a força da encenação teatral por meio de uma transição entre duas imagens, em que Salvatore surge num plano inteiro limpando o chão de um corredor extenso e logo em seguida, em close, num dos pátios da prisão, atuando para a câmera.

Por fim, a fala do início do *trailer* é reiterada. As imagens da interpretação da peça em diferentes cenários são acompanhadas de uma legenda exposta em três etapas: “A arte/é a melhor expressão/da liberdade”. Em seguida, a “vida real” se coloca em cena por meio de imagens dos rostos dos atores (como se fossem fotografias de documentos) acompanhadas da

² Salvatore Striano e Fabio Rizzuto já cumpriram suas penas. Já o ator responsável pela interpretação de Otávio (Maurilio Giffreda) não é um presidiário e sim um dos professores de teatro da prisão. Ele surge no final do filme e praticamente só aparece nas cenas da batalha final, filmadas no palco.

descrição de suas respectivas sentenças. E, enquanto o funcionário da prisão fecha a porta de uma cela, surge uma última frase: “Às vezes é a única”.

A adesão do espectador a essa narrativa construída no *trailer* – o grande potencial expressivo que se revela em um grupo de criminosos aprisionados – é convocada também por meio da música, que preenche todo o vídeo. Acompanhando o envolvimento dos atores com a peça, a canção se eleva, se intensifica e, nos momentos finais, é acompanhada do som pesado da porta sendo trancada, instante em que somos lembrados de que a arte, naquele contexto, é a única forma pela qual aquelas pessoas se sentem livres.

No *trailer*, a especificidade da peça encenada também é ressaltada. O texto é valorizado por meio de uma referência a sua universalidade e atualidade. Cosimo e Salvatore, olhando para a câmera, questionam quem os assiste: “Quantos séculos virão para ver atores representarem esta nossa grandiosa peça em reinos que ainda não nasceram e em línguas ainda a serem inventadas? E quantas vezes César terá que sangrar nos palcos dos teatros como também aqui hoje nesta nossa prisão?”.

Retomando a análise do filme: se durante a seleção do elenco, sabemos quais foram os crimes cometidos pelos atores, é somente em seguida, quando eles iniciam o ensaio da peça de Shakespeare que começamos a conhecer mais detalhes das suas vidas. E tem uma experiência muito mais rica o espectador que percebe logo no início que os ensaios na verdade já constituem a encenação, que Paolo e Vittorio Taviani estão interessados em mostrar como o texto pode ganhar vida na própria prisão. Assim, o espectador é solicitado e provocado a acompanhar, ao mesmo tempo, o desenrolar da história de Júlio César e seus partidários e a experiência dos atores/internos que, de modo simultâneo, encenam a trama romana e suas próprias tramas.

Os atores vão ficando cada vez mais envolvidos com o projeto. Os ensaios/encenações ultrapassam os momentos combinados com o diretor teatral e acontecem também sem a presença dele. A trama shakespeariana é o fio condutor do filme e o tudo que diz respeito aos bastidores dessa encenação e à vida que segue em Rebibbia (transformada pela presença dessa experiência artística) surge em forma de intervenções durante os ensaios (recomendações de Cavalli, palpites dos atores sobre a interpretação ou devaneios que relacionam o enredo

à própria vida deles) e em cenas apresentadas em intervalos entre eles.

Ambas integram o filme de um modo muito orgânico e, no seu decorrer, cumprem diferentes funções. Por meio delas, o espectador percebe, em alguma medida, quão angustiante é estar preso. O que ocorre de modo mais suave ao vermos Lúcio deitado na cama em sua cela, suspirando impaciente por conta da falta do que fazer naquele espaço, e de maneira mais contundente quando, durante a noite, inicialmente visualizamos alguns presos em seus quartos e “lemos seus pensamentos” (o reconhecimento de que, no fim das contas, eles são “observadores de tetos”, a dificuldade de guardar a imagem do filho na memória). De repente, o volume das vozes aumenta e elas começam a se multiplicar e a se sobrepôr de um jeito que nos causa aflição. A câmera se afasta bruscamente e vemos do alto, na escuridão, os prédios que compõem o complexo. É como se os presos que habitam aquele lugar tivessem uma ânsia enorme de nos contar as suas vidas e os seus problemas, todos ao mesmo tempo.

As intervenções também informam sobre a vida dos atores. Em uma das cenas, enquanto Cosimo e Salvatore ensaiam (Cassio pede a Bruto que confie nele), o colega de quarto de Cosimo, que não faz parte do elenco da peça, diz: “Não confie nesse fingido. Por confiar, veja onde eu vim parar”. Elas demonstram como eles se apropriam do texto de Shakespeare (durante o ensaio, Francesco Carusone questiona: “Fábio, na minha cidade, os magos e adivinhos são todos meio malucos. Posso fazer assim?”) e propiciam um alívio cômico à narrativa (no primeiro ensaio, Vittorio Parrella diz não ter dialeto próprio porque é um cidadão do mundo e, para comprovar, canta uma música interpretada por Frank Sinatra e apresenta uma dança maori).

É ainda nesses momentos que se expressam algumas estratégias do documentário, apropriadas pela dupla de cineastas. Inicialmente, pela postura dos realizadores de acolher os sujeitos filmados, reservar um lugar para as suas palavras e reconhecer que a obra é um resultado da conjunção da *mise-en-scène* deles e do elenco. Posicionamento que fica muito claro na fala dos dois: “Graças a eles, às várias verdades que eles expressaram e as suas inesperadas performances, o roteiro evoluiu” (Lormand, 2012, p. 7, tradução nossa). E acolher as palavras aqui significa tanto incentivar que a encenação da peça de Shakespeare

fosse executada, a partir dos dialetos próprios de cada um, quanto deixar impresso na obra esse ar de espontaneidade e de abertura para o inusitado.

Além disso, o filme também expõe os momentos de resistência, o constrangimento colocado pelas histórias e vivências que não podem ser contadas. Nesse sentido, tais circunstâncias “reais” não somente se impõem como instâncias que existem para além da tela, que devem ficar de fora da narrativa, como parecem ameaçar a continuidade do projeto de encenação do texto sobre Júlio César, instaurando momentos de intensidade dramática e suspense no filme. E, nessas situações, o espectador é convidado a imaginar que, a qualquer momento, algo pode dar errado.

Esses impasses são retratados, sobretudo, em três momentos. No primeiro, Salvatore está ensaiando e se desconcentra por ter dificuldade para recitar uma fala que o faz lembrar de um amigo. Nesse instante, se por um lado, Fábio entende que é melhor interromper o ensaio, por outro, o ator também se recusa a contar o que aconteceu com o amigo. Em outra sequência, que retrata os preparativos para a estreia no palco, um dos atores pede a Antônio Frasca que ele experimente o seu figurino e ele não responde, pois está distanciado e alheio à atmosfera de ansiedade que envolve a todos. Do palco, outro ator esclarece que sua tristeza se deve ao fato de que ele tinha acabado de retornar do local onde os presos recebiam seus visitantes.

Na cena mais crítica, marcada por uma articulação com um “tempo documental”, Décio conta uma série de mentiras para convencer Júlio César a ir até o Senado, local em que os conspiradores planejam assassiná-lo. No meio do ensaio, Giovanni, que interpreta César, põe em cena uma desavença sua com Juan Bonetti, que encarna Décio, e afirma que “ele sabe mesmo interpretar um traidor”. O restante do elenco, que assiste a encenação dos dois, troca olhares, sem entender o que está acontecendo. Juan questiona: “O que está dizendo? Sua fala não é essa”. Giovanni continua a provocá-lo: “Muito bom. Essa cara dura combina com você”. Mas Juan não tem intenção de deixar de lado o seu personagem e insiste: “Isso não está no texto. César não diz isso”. E Giovanni decide ser mais explícito: “Ele diria se lhe conhecesse. Mas eu não estou mais interpretando, Juan. Estou dizendo o que guardei durante anos. Eu te conheço. Sempre falou mal de mim pelas costas”.

Os ânimos se exaltam e Giovanni intima Juan a resolver suas diferenças com ele fora da Biblioteca, local onde eles encenavam. O desafio é aceito. E aqui distintos códigos de conduta são apresentados. Um dos atores pergunta a Cosimo o que está acontecendo e ele afirma ser “coisa deles”. Ou seja, não seria permitido a mais ninguém se intrometer. Por sua vez, Enzo diz que Fábio precisa fazer alguma coisa porque ele não quer perder esse projeto, mas o diretor parece entender que também não lhe cabe interferir. A dúvida permanece, sem que o espectador tome conhecimento do que está acontecendo lá fora. Até que Cassio toma a iniciativa de ir até lá e retorna logo em seguida para tranquilizar a todos.

A obra *César Deve Morrer* é um exemplo muito representativo de como o contexto e a interação são centrais para as performances, constituindo-se como elementos que interferem diretamente na maneira como o espectador é convocado pela obra. Ou seja, sua singularidade é proveniente da transformação de uma prisão em espaço cênico e do consequente engajamento dos indivíduos que convivem neste local. O espectador percorre um caminho duplo. Sente como a atmosfera da trama shakespeariana vai tomando conta do presídio, até dos internos que não fazem parte do elenco da peça e dos agentes carcerários. E percebe também como a narrativa sobre Júlio Cesar adquire outros significados ao ser encenada naquele ambiente.

Não há um cenário criado para a encenação da obra, mas uma trama que vai se ambientando nos corredores, na biblioteca, nas escadas, nas celas dos atores, no cômodo vazio, que se transformou em sala de ensaio e nos cubículos onde os presos tomam sol. O que ocorre sem que haja dispersão por parte do espectador, pois os atores o mantêm engajado com a sua interpretação ao ocuparem aqueles espaços, que são ressignificados por meio das performances. O mesmo se aplica aos figurinos. Na maior parte do tempo, os internos estão utilizando as próprias roupas e, mesmo quando estão no palco, suas vestes são marcadas pela simplicidade: calça cinza, sapatos pretos, duas faixas atravessando o peito nu, formando um X, e capas amarradas nas costas.

Aliado a isso, a veracidade (e ao mesmo tempo, complexidade) da obra é proporcionada também pela interação do elenco com os demais presos. Fato que acrescenta ao filme

uma grande força estética, pois não sabemos até que ponto as reações dessas pessoas à trama são encenadas ou espontâneas. Em um primeiro exemplo, em cena filmada na sala de ensaio, Bruto, Cássio e nós espectadores escutamos pessoas do lado de fora, aparentemente no pátio, gritando o nome de César. Sem que seja mostrado nada além das paredes, da janela e dos dois personagens, cria-se uma ambiência em que o povo romano, reunido num lugar público, presencia Marco Antônio oferecendo a coroa a César. Os dois conversam sobre o ato e narram para nós o que acontece.

Por sua vez, em uma das sequências mais impactantes do filme, após a morte de César, Bruto e Marco Antônio vão até o fórum, onde o corpo de César é velado, para discursar para o povo. A imagem é construída da seguinte maneira: os dois personagens, um após o outro, são filmados de cima para baixo em um extenso pátio da prisão e a população de Roma é representada pelos presos, que contracenam com eles de maneira efusiva do alto das janelas de suas celas.

Inicialmente, eles declaram sua concordância com as palavras de Bruto, mas, em seguida, quando Marco Antônio lê o testamento de César e informa que ele tinha feito dos habitantes de Roma seus herdeiros, os internos se revoltam. A câmera mais uma vez se afasta e nos mostra o conjunto dos prédios enquanto escutamos os gritos dos presidiários conclamando uma rebelião. E aqui a força da obra se mostra no instigante questionamento provocado no espectador sobre como essas pessoas, que estão ali, verdadeiramente aprisionadas, administram o que há de ficcional e real em suas reações e quais as consequências desse encontro vivenciado de um modo tão visceral.

Ao argumentar que a ficção se constrói a partir de um jogo entre o que é vivido e imaginado, Leal (2005, p. 42) esclarece que “mediar real e imaginário não significa uni-los – o que significaria transformar um em outro – mas, sim, atritá-los de modo a produzir seu efeito estético”. *César Deve Morrer* é um filme que consegue conquistar o envolvimento do espectador explorando ao máximo o atrito entre essas duas instâncias. Não podemos defini-lo simplesmente como um relato documental do cotidiano de um grupo de presidiários em Roma ou como uma adaptação de Shakespeare, que poderia ser gravada em qualquer outro lugar. O filme está em uma

espécie de entrelugar entre as duas coisas e adquire sua potência por embaralha-las.

Assim, as conspirações, dilemas e lutas pelo poder, presentes no texto do dramaturgo inglês, ganham múltiplos significados ao serem encenados em salas vazias, janelas gradeadas, pátios, celas e cubículos para banho de sol, por pessoas que cometeram crimes e, ao seu modo, também vivenciam conflitos semelhantes. Da mesma forma, o público percebe quem são aqueles internos, o que da vida deles pode ser conhecido e o que vai permanecer existindo fora da tela, na medida em que eles têm suas emoções e memórias despertadas no decorrer das tramas e se identificam com os personagens, seja zombando, se assombrando com o seu comportamento ou buscando as melhores posições, expressões e gestos.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. 2006. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2ª ed., Campinas, Papirus, 335 p.
- BORDWELL, D. 2008. Encenação e estilo. In: D. BORDWELL, *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, Papirus, p. 21-72.
- BRASIL, A. 2011. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 20, Porto Alegre, 2011. *Anais...* UFRGS, 1:1-16.
- CAIXETA, R.; GUIMARÃES, C. 2008. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: J. COMOLLI, *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 52-60.
- COMOLLI, J. 2008. Aqueles que filmamos. Notas sobre a mise-en-scène documentária. In: J. COMOLLI, *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 52-60.
- GUIMARÃES, C.; LIMA, C.; GUIMARÃES, V. 2012. Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em *A Falta que me faz*. In: Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 21, Juiz de Fora, 2012. *Anais...* UFJF, 1:1-16.
- JOST, F. 2004. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre, Sulina, 174 p.
- LEAL, B.S. 2005. A gente se vê por aqui: a realidade da TV numa perspectiva recepcional. *Revista Famecos*, 1(28):37-44. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3335/2592>. Acesso em: 17/04/2014.
- LORMAND, R. 2012. *Caesar must die*. A Film by Paolo and Vittorio Taviani. Film Press Plus. Disponível em: http://www.filmpressplus.com/wp-content/uploads/dl_docs/CaesarMustDie-Notes.pdf. Acesso em: 11/09/2014.

- MITTELL, J. 2001. A cultural approach to television genre theory. *Cinema Journal*, 40(3):3-24.
<https://doi.org/10.1353/cj.2001.0009>
- RAMOS, F.P. 2012. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 1(1):16-53. Disponível em: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_1.pdf. Acesso em: 23/09/2014.
- SCHECHNER, R. 2006. What is performance? In: R. SCHECHNER, *Performance Studies: an introduction*. 2ª ed., New York/London, Routledge, p. 28-51.
- Submetido: 25/04/2016
Aceito: 08/06/2016