

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

TRADUÇÃO DE SENTIDOS EM MARAT/SADE, DE PETER BROOK (1968)

CASCADEL- PR

2008

i

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARCO AURÉLIO MOREL

TRADUÇÃO DE SENTIDOS EM MARAT/SADE, DE PETER BROOK (1968)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, Linha de pesquisa **Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados** - UNIOESTE, campus de Cascavel.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

CASCADEL –PR

2008

ii

TRADUÇÃO DE SENTIDOS EM *MARAT/SADE*, DE PETER BROOK (1968)

Essa dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 24 de março de 2009.

Profa. Dra. Aparecida Feola Sella (UNIOESTE)
Coordenadora

Apresenta à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

Profa. Dra. Marisa Côrreia e Silva (UEM)
Membro Efetivo

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)
Membro Efetivo

Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)
Orientador

Membro

Cascavel, 26 de Março de 2009.

Ficha catalográfica

Elaborada pela Biblioteca Central do Campus de Cascavel - Unioeste

M84t Morel, Marco Aurélio
Tradução de sentidos em Marat/Sade, de Peter Brook (1968). / Marco Aurélio Morel — Cascavel, PR: UNIOESTE, 2009.
94 f. ; 30 cm

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
Bibliografia.

1. Enunciado. 2. Linguagem teatral. 3. Linguagem cinematográfica.
4. Tradução de sentidos. I. Silva, Acir Dias da. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 21ed. 410

Bibliotecária: Jeanine Barros CRB9-1362

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Edinara, ao Victor, ao Julio Cesar, ao Adriano e à Debora, as pessoas mais importantes da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

Aos amigos que nunca me abandonaram, mesmo em momentos em que precisei me isolar.

À Roselene Coito, uma grande amiga há anos e que, mesmo a distância, acompanhou meu desenvolvimento acadêmico.

À Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, a qual contribuiu de maneira fundamental no direcionamento de meu trabalho.

Aos meus professores do mestrado.

Aos meus amigos do mestrado pelo companheirismo.

E, com toda a certeza, um agradecimento especial para o Professor Acir, o qual agiu como um orientador prestativo e capaz de passar a tranquilidade tão almejada por um mestrando.

Deus eu agradeço todos os dias.

“Dizem que meu modo de pensar não pode ser admitido. E o que tem demais? Bem louco é aquele que deseja prescrever aos outros um modo de pensar[...]Não foi meu modo de pensar que provocou minha desgraça, e sim o modo de pensar dos outros”.

Marquês de Sade

Resumo: O presente estudo tem como objetivo evidenciar a importância da materialidade na constituição de sentidos. Diante disso, elegemos enunciados sobre a representação de Sade extraídos da peça *Marat/Sade*, de Peter Weiss, e do filme homônimo de Peter Brook, o qual se constitui em tradutor de sentidos ao transpor o texto dramático de Weiss para a materialidade fílmica. Embasados em Foucault, para o qual é na materialidade que um enunciado se mostra mais sensível, demonstrar-se-á como um enunciado emerge do discurso e materializa-se em uma linguagem, a qual, devido às suas regras de funcionamento, exerce coerção sobre esses enunciados e, conseqüentemente influencia em seus sentidos. Ao situar os enunciados no discurso, buscaremos como a representação de Sade se constitui no discurso e que a linguagem na qual se materializa corresponde ao caráter singular do enunciado. Embora tenhamos uma repetição da peça, Peter Brook traduz com base em um já dito por Peter Weiss, instaurando novos dizeres devido às peculiaridades da materialidade cinematográfica, a qual possui elementos que lhe asseguram autonomia enquanto linguagem artística.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

Data da defesa: 26/03/2009

Palavras-chave: Enunciado; linguagem teatral; linguagem cinematográfica; Tradução de Sentidos

ABSTRACT: This present study has as goal to evidence the importance of the senses constitution materiality. So, enunciates on the Sade's representation taken from the piece Marat/Sade Of Peter Weiss, and from the homonymous film of Peter Brook, which is the senses translator when transport the dramatic text of Weiss to a filmic materiality. Based on Foucault, who sees in the materiality a more sensible enunciate demonstration, it will shows how an enunciate rises from discourse and materializes in a language an, consequently influences its senses. Situating the senses in the discourse, we will search how the Sade's representation constitutes a discourse and that the language on which is materialized corresponds to the enunciate single character. Although we have a repetition of the piece, Peter Brook translate based on a, already said by Peter Weiss, establishing new sayings due to the peculiarities of the cinema materiality, which has elements that sure autonomy as an artistic language.

Key-words: enunciate; theater language; cinematographic language; senses translate

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – SADE EM DISCURSO	9
1.1. UM DISCURSO, DOIS ENUNCIADOS	9
1.2. UMA PRECE	15
1.3. CONCEITOS DE ENUNCIADO	19
1.4. OS ENUNCIADOS QUE O PRECEDEM E O SEGUEM	24
1.5. DUAS LINGUAGENS, DOIS SENTIDOS	29
CAPÍTULO II – A MATERIALIDADE DRAMÁTICA	36
2.1. TEATRO: UMA LINGUAGEM ARTÍSTICA	36
2.2. A LINGUAGEM TEATRAL E SEUS ELEMENTOS MATERIAIS	37
2.3. O DRAMA	40
2.4. GÊNERO E ESTILO DRAMÁTICOS	41
2.5. BRECHT E O ESTILO ÉPICO	45
2.6. O DISCURSO ARTÍSTICO	50
2.7. A VERDADE E A ARTE	52
2.8. LINGUAGEM ARTÍSTICA: O PRIVILÉGIO DA FORMA	57
CAPÍTULO III – CINEMA	64
3.1. CINEMA: ARTE E LINGUAGEM	64
3.2. ELEMENTOS DA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA	71
O plano	72

Mise-em-scène	73
O <i>close</i>	75
3.3. A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA	77
3.4. O ENUNCIADO FÍLMICO	80
3.5. A TRADUÇÃO DE SENTIDOS	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

Donatien Alphonse François, o Marquês de Sade, nasceu em Paris em 2 de junho de 1740. Filho de Jean Baptiste François Joseph – o Conde de Sade – não se sabe por que adotara o título de Marquês, já que deveria herdar apenas o título de “Conde”. Sade fora um aristocrata tradicional, inclusive, servira às forças armadas, hábito comum aos aristocratas da época. O jovem Sade fora nomeado Capitão de cavalaria em 1763, com apenas vinte e três anos de idade. Terminada a guerra da qual participara, Sade retornou a Paris com um posto de destaque e uma boa soma em dinheiro, a qual o permitiu alugar uma casa para realizar suas fantasias amorosas. Em pouco tempo construíra uma má reputação devido às extravagâncias financeiras com jogos, prostitutas e atrizes, fato que, mais tarde, pesaria em sua condenação por conta da denúncia de uma prostituta, a qual o acusara de sodomia e sacrilégio, crimes atrozes para a época. Eis que se inicia a “lenda” do Marquês maldito.

Sade fora um personagem marcado pela ambigüidade e pela imprecisão de sua vida. Muitos dos fatos que se tem conhecimento são encontrados em escritos deixados pelo próprio marquês e por documentos sobre suas prisões. Para conhecer sua maneira de pensar, Sade nos deixara panfletos relativos ao curto período em que participou do tribunal revolucionário, somando-se a esses, correspondências – a maioria data de suas estadias na prisão – e, principalmente, seus textos literários.

Considerar seus escritos biográficos, sempre suscitara – e continuará suscitando – dúvida e imprecisão, pois, sendo perseguido por praticamente metade de sua vida, muitos escritos são extremamente ambíguos e contraditórios. Mesmo as suas marcas mais conhecidas como a libertinagem e a crueldade, foram descritas pelo próprio Sade apenas como novidades e

demonstrações sobre o que não deveria ser feito, como em seu comentário sobre seu texto “Os crimes de amor”:

Termina afirmando que as novelas reunidas em ‘Os crimes de amor’ são novas, o que não é sem mérito numa época em que tudo parece já ter sido escrito [...] Afirma ainda que seu propósito não é tornar o vício atraente, como foi acusado a propósito de Aline e Valcour. Ao contrário, descreve o vício para mostrá-lo repugnante, incapaz de despertar atração, piedade ou amor. (PEIXOTO, 1979, p. 233)

Aqui podemos ver um Sade que justifica sua escrita em nome de uma moral da qual supostamente seria defensor. Entretanto, essa mesma moral que o Marquês atacara constantemente em suas obras, fora a responsável por suas prisões durante muitos anos. Essa união entre autor e obra, essa relação entre o escrito e o vivido proporciona polêmica e, até os dias de hoje, muito se discute sobre até onde fora autobiografia ou se Sade apenas desenvolvera um belo trabalho com a linguagem. Alguns teóricos preferem conferir sua escrita à sua personalidade¹, no entanto, acreditamos que um trabalho literário será sempre uma construção e não uma imitação da realidade, como bem diz Barthes a respeito de Sade:

Por ser escritor, e não autor realista, Sade escolhe sempre o discurso contra o referente; coloca-se sempre ao lado da *seméiosis*, não da *mimesis*: aquilo que ele “representa” está sempre sendo deformado pelo sentido, e é no nível do sentido, não do referente, que o devemos ler. (BARTHES, 2005, p. 30)

Seguindo essa linha de raciocínio, entendemos que Sade escreveu literatura e não história. Tomar sua obra como parâmetro de realidade seria destruir seu potencial artístico e conferir valor documental a algo irreal, haja vista os próprios documentos referentes à conduta do Marquês

¹ Simone de Beauvoir é uma das autoras que mais se empenha em “decifrar” a personalidade de Sade a partir de sua obra. Conf. PEIXOTO, Fernando. Sade – vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

sejam imprecisos, pois, em um período em que fervilhava a revolução francesa, a perseguição política engendrara muitas arbitrariedades e falsas acusações, das quais Sade fora vítima constante.

Algumas ambigüidades ocorreram entre sua literatura e sua conduta, no entanto, é na política que Sade se revela mais dúbio. Ele, que fora preso por ordem do rei em resposta a um pedido da família, após a revolução e derrubada da monarquia fora posto em liberdade, sendo, inclusive, nomeado para cargos importantes na Assembléia Legislativa: ocupara os postos de juiz e presidente de tribunal – cargos que atacara constantemente antes disso.

Inicialmente, durante a regência revolucionária na França, haviam dois partidos que disputavam o poder: os jacobinos (radicais extremistas) e os girondinos (burguesia comercial e industrial). Sade não se posicionava de lado algum, despertando a desconfiança da ala mais radical que viria a tomar o poder.

Entre os anos de 1792 e 1793, Marat emerge como um dos principais nomes da revolução francesa, destacando-se pela invasão da Assembléia e pela prisão de girondinos acusados de organizar uma contra-revolta. Reconhecido pela sua crueldade empregada em prol de seus princípios coletivos, Jean Paul Marat fora considerado um dos principais líderes jacobinos. Nesse mesmo período, eis que se instaura um regime revolucionário mais radical, o qual culminaria, mais uma vez, na prisão de Sade: dessa vez, acusado de simpatizar com os girondinos e negar-se a cumprir seus deveres de revolucionário.

Antes perseguido pela burguesia, agora condenado pelos revolucionários. Como podemos perceber, a vida do marquês fora marcada por uma sina que o levou a exercer e sofrer contradições:

Sade antes ridicularizou e atacou os juízes e presidentes: acabou ele mesmo tornando-se ele mesmo juiz e presidente. Foi preso e perseguido como criminoso

e sanguinário libertino e agora, no dia 8 de dezembro de 1793, é novamente preso, pelos motivos opostos: por se recusar a punir e condenar, por seu espírito moderado, sempre contra a pena de morte, incapaz de aceitar colaborar com a violência revolucionária, é de todo suspeito... (PEIXOTO, 1979, p. 189).

Sade, o sanguinário, pregador da crueldade e crítico ferrenho da piedade negava-se a executar pessoas. Inclusive poupou a vida de sua ex-sogra, a qual foi uma das responsáveis por grande parte de sua permanência na prisão². Como político e revolucionário, diferente de sua escrita literária, Sade fora considerado “moderado”, característica insustentável em um período revolucionário radical.

Embora haja um princípio de contradição entre seus escritos e sua conduta, é certo que Sade defendera o principal pilar da revolução francesa: a liberdade. No entanto, para o Marquês, a liberdade seria algo individual e não coletiva, fato que o incita a atacar o que considerava os piores opositores dessa liberdade: o Estado e a Igreja³. Para Sade, o crime deveria ser tolerado desde que não fosse uma ação do estado, mas sim, que partisse do indivíduo, como demonstra Eliane Moraes, ao comentar o trecho de um panfleto redigido pelo Marquês:

[...] para realizar a tão proclamada liberdade, falta ainda acatar o crime enquanto ação individual e, ainda mais, desautorizar o Estado a praticá-lo. Em Sade, o monopólio da violência, para utilizarmos uma expressão cunhada por Max Weber, é circunscrito unicamente ao indivíduo e interdito ao Estado. Que cada sujeito tenha a ousadia de cometer crueldades pessoais, mas, em contrapartida, que tenha coragem suficiente para condenar os crimes impessoais. (MORAES, 2006, p. 74)

² Quando fora presidente de uma comissão de inquérito, Sade protegeu os ex-sogros, os quais estavam numa lista de suspeitos de agirem contra a revolução. Conf. PEIXOTO, Fernando. Sade – Vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 184.

³ Em seu panfleto intitulado “Franceses, ainda um esforço se quereis ser republicanos”, Sade defende a idéia de que, após derrubar o rei, somente após a eliminação de Deus os franceses serão livres de fato: “Guilhotinar o rei foi guilhotinar um direito divino, guilhotinar Deus [...] quem venceu um rei vencerá um fantasma” Conf. PEIXOTO, Fernando. Sade – Vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 203.

Isso demonstra que, mais que uma apologia ao crime, Sade pregava a liberdade levada ao seu limite, idéia manifestada e defendida até a sua morte em Charenton, no ano de 1814. Sua fama de louco concorreu com sua fama de individualista, fazendo com que passasse praticamente metade de sua vida em reclusão por conta de acusações de ser um “anormal” para a moral cristã e um traidor para os revolucionários, sendo essa última acusação por supostamente não defender um sistema baseado na coletividade.

Marcado por perseguições, obrigado a se esconder e a prestar contas sobre suas opiniões, condutas e escritos, Sade fora um indivíduo constantemente acuado. Sua biografia, juntamente com seus escritos literários, forma um material passível de várias interpretações e questionamentos sobre como realmente vivera e pensara o “Marquês Maldito”, como no exemplo em que o mesmo Sade que atacou a moral e a religião, também defendera esses princípios. Por certo que as situações opressoras pelas quais passara sempre influenciaram em suas prerrogativas, principalmente quando estava preso.

Filósofo, político, escritor, louco. Sade fora uma personagem emblemática na história e proporcionou inúmeras interpretações de acordo com a opção de abordagem, engendrando, assim, várias possibilidades de representação também na arte, como na peça escrita por Peter Weiss, intitulada *A perseguição e assassinato de Jean-Paul-Marat representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do senhor de Sade*. Por ser demasiado longo, esse título logo se resumira em *Marat/Sade*.

Em *Marat/Sade*, Peter Weiss produziu uma peça fictícia sobre um encontro entre Sade e Marat para debater dois pontos de vista supostamente antagônicos: a individualidade do primeiro

contra o coletivismo do segundo⁴. Apesar do encontro entre as personagens nunca ter ocorrido de fato, toda a construção de Peter Weiss é dotada de grande verossimilhança, baseando as falas em textos e fatos reais devidamente referenciados.

Segundo Weiss (2004), esse encontro se justificaria por ter sido Sade quem pronunciou a oração fúnebre sobre Marat, fato que, para o autor, seria resultado da perseguição política sofrida por Sade naquele momento. Entretanto, Weiss questiona o caráter revolucionário de Sade, defendendo a tese de que Sade nunca fora um herói político, mas sim, um perseguido por conta de sua conduta libertina:

[...] sua prisão não foi determinada por motivos de fundo político e sim por causa de acusações de excessos sexuais [...] É difícil imaginarmos Sade numa atividade destinada ao bem público. Viu-se ele forçado a um jogo duplo: de um lado apoiava a argumentação radical de Marat, mas de outro via os perigos de um sistema totalitário. (WEISS, 2004, p. 191)

Por certo que a trajetória de Weiss, bem como a descrição do cenário da revolução napoleônica implícita na peça, nos direciona para uma intenção política, a qual demonstra fortes amarras com a história. No entanto, tudo se passa dentro de uma linguagem artística passível de várias interpretações e, o que tentamos demonstrar, é que Peter Weiss construiu uma peça baseada em sua interpretação, a qual nasceu do seu questionamento sobre Sade no que tange à imagem de herói revolucionário.

Esse histórico sobre Sade se fez necessário para perceber o quanto esse personagem engendrara inúmeras interpretações e continua passível de outras várias, isto é, Sade foi posto em discurso. Nosso propósito em conhecer um pouco a personagem apenas serviu de suporte para

⁴ “O que nos interessa na confrontação entre Sade e Marat é o conflito entre o individualismo levado ao extremo e o pensamento de uma revolta política e social”. Conf.; WEISS, Peter. *Marat/Sade*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, p. 190.

entender como Peter Weiss materializou esse enunciado sobre a representação de Sade, demonstrando que essa representação não surgiu a esmo.

Todo discurso possui sua historicidade, a qual o constitui e o permite emergir como algo novo. No entanto, esse discurso só se identifica por meio da materialização de enunciados, respeitando algumas regras tanto do suporte material em que se inscreve e quanto da época de sua emergência. Por meio da discussão sobre o enunciado, pretendemos analisar como Peter Brook constituiu sua representação no filme homônimo – *Marat/Sade* – ao efetuar o que chamamos de tradução de sentidos. O que nos importa a partir de agora é como Sade fora constituído e interpretado na peça e como essa representação se materializa na realidade fílmica proposta por Peter Brook.

Essa discussão sobre a representação de Sade, amparada em princípios de dispersão e de repetição, serão abordadas em nosso primeiro capítulo. Nesse capítulo, demonstrar-se-á como esses dois elementos – dispersão e repetição – articulam e engendram um enunciado dentro de um sistema. Pautados na teoria sobre o discurso de Foucault, buscaremos desvelar que a história é dispersa e os discursos, antes de duelarem para que um suplante o outro, coexistem, são dispersos e verificáveis por meio de enunciados.

Ao considerar a representação de Sade como um enunciado, já atestamos também seu caráter singular, ou seja, já reconhecemos nessa representação um acontecimento único que, embora se constitua de um “já-dito”, não pode ser esgotado nem pela língua nem pelo sentido. Portanto, ao recortar apenas um enunciado da peça de Peter Weiss e um enunciado do filme de Peter Brook – a representação de Sade na peça e a representação de Sade no filme – atentaremos para os enunciados postos em funcionamento por meio de materialidades diferentes, bem como a influência dessas materialidades nos efeitos de sentidos. Embora tenhamos consciência da

influência de um sobre o outro, entendemos que uma repetição em materialidades diferentes ocasionará sempre em um novo enunciado e, conseqüentemente, em um novo sentido, haja vista seja a partir do status material que a identidade de um enunciado se mostre mais sensível.

No segundo capítulo, buscaremos abordar o funcionamento da linguagem teatral, descrevendo algumas características dessa linguagem, bem como algumas manifestações de suas peculiaridades no enunciado dramático. Isso nos permitirá demonstrar que tanto teatro quanto cinema são linguagens diferentes, ou seja, apesar de deterem regularidades e pontos de aproximação, possuem regras próprias de funcionamento. Ao traçar algumas linhas históricas, atentaremos para o aspecto estético dessa linguagem por entendermos o aspecto estético como algo fundamental e mais saliente em uma linguagem artística, seja teatro, seja cinema.

No terceiro capítulo, centraremos nosso estudo na tradução cinematográfica de Peter Brook, apreendendo elementos que participam da constituição de sentidos e que asseguram um status próprio à linguagem cinematográfica. Nesse capítulo, buscaremos demonstrar como o enunciado fílmico se modifica ao ser traduzido da materialidade dramática, reconhecendo elementos estruturais e peculiares a essa linguagem, bem como constatar a participação ativa de tais elementos na produção de sentidos da versão cinematográfica.

Embora tenhamos uma personagem emblemática em nosso estudo, devemos antecipar que não se trata de um estudo sobre a personagem histórica “Sade”, tampouco sobre o ícone presente nas obras em análise. O que tentaremos apreender será como um enunciado emerge do discurso e como sofre transformações de acordo com o suporte material em que se encontra. Temos consciência da dificuldade em desvencilhar-se de tudo o que carrega consigo esse nome próprio, no entanto, tentaremos usá-lo como um suporte que nos permita apreciá-lo dentro da arte, pois, seja cinema, seja teatro, o Sade que encontramos não passa de uma construção fictícia.

I - SADE EM (DIS)CURSO

1.1. UM DISCURSO, DOIS ENUNCIADOS

Ao reconhecer Sade em uma materialidade teatral ou fílmica, deparamo-nos com um nome próprio que permeia o imaginário de nossa sociedade: Marquês de Sade. Sabe-se que se trata de um discurso sobre uma pessoa marcada na história por seu comportamento libertino e pelos seus escritos constituídos de devassidão e violência extrema, os quais despertam temores, ojeriza, admiração e dúvida. No entanto, quem fora Sade?

Segundo Antonio Carlos Pacheco (2004), Donatien Alphonse François, o Marquês de Sade, foi apenas um “resultado” dos costumes pré-revolucionários:

Donatien Alphonse François, o ‘marquês maldito’, pertencia à aristocracia francesa [...] Desde cedo, mostrou-se um libertino, para o que os costumes pré-revolucionários muito contribuíram. Tanto a nobreza como o clero participavam de inúmeras orgias (PACHECO, 2004, p. 138-139).

Como podemos notar, Pacheco atribui muito da personalidade de Sade aos costumes contemporâneos. Esse teórico prossegue com uma descrição polêmica sobre quem realmente fora o Marquês. Embora muito do que tenha sido escrito por Sade seja qualificado como “autobiográfico”, para esse autor, baseado em uma biografia elaborada por Duehren, a crueldade do Marquês não passa de literatura:

Para Duehren (1901) autor de uma de suas (Sade) biografias, nada passa de literatura. Nunca viu outras câmaras de suplício além das fechadas, onde se pode mediante uma certa quantia flagelar ou ser flagelado. O sangue ali é derramado

por gotas e os cutelos não passam de alfinetes. Tudo o que ele ousou foi talvez fazer sofrer Rosa Keller pequenas incisões, para as quais teve logo a desculpa de querer experimentar um bálsamo de sua invenção (PACHECO, 2004, p.141).

Já no prefácio de uma das traduções brasileiras da peça *Marat/Sade*, Alberto Guzik (2004), seguindo a linha de Peter Weiss, nos apresenta apontamentos histórico-biográficos de um Sade ainda mais incerto, a começar pelo título de marquês, contestado logo no início de sua descrição: “Conde de Sade, que por alguma razão que não se conhece bem teve associado ao seu nome o título de marquês”(GUZIK, 2004. In: WEISS, 2004).

Dentre outras divergências, atentamos para a descrição que cada um desses autores faz sobre a possível relação de Sade com o líder revolucionário Marat, pois, enquanto Pacheco afirma ter existido uma profunda admiração de Sade em relação a Marat, Weiss contesta essa suposta admiração, fato que lhe inspirou a elaborar uma peça que os coloca frente a frente.

Para Pacheco, Marat fora o verdadeiro ídolo de Sade: “Marat foi seu ídolo revolucionário por ser extremamente cruel, tendo mesmo feito um discurso inflamado em homenagem a esse personagem da revolução francesa” (PACHECO, 2004, p.140). No entanto, no caso de Peter Weiss, essa relação fora baseada, sobretudo, em interesses:

[...] Sade pronunciou a oração fúnebre sobre Marat nas pompas fúnebres deste. E mesmo nesse discurso sua relação com Marat permanece ainda duvidosa, já que o fez para salvar sua própria cabeça, pois nesse momento já se encontrava novamente em perigo, numa lista de futuros guilhotinados (WEISS, 2004, p.190).

O que tentamos demonstrar em poucas palavras é como um enunciado com status de “verdadeiro” pode circular concomitantemente com outro que, apesar de diferente, também tem valor de verdade, sem que esse fato anule um ou outro. Ambos emergem no discurso histórico, falam de um mesmo personagem, têm correspondências, caracterizando, assim, uma regularidade

– ambos falam sobre Sade –, entretanto, são únicos e diferentes – interpretações diferentes –, fato que caracteriza um sistema de dispersão. Essa relação entre regularidade e dispersão, permite-nos dizer que pertencem a uma mesma formação discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2007, p.43).

No caso dos enunciados apresentados, pudemos descrever esse sistema de dispersão. Isso atesta que, embora existam correlações entre a escolha temática, tipos de enunciação, dentre outras, os enunciados sobre Sade demonstram que a repetição sempre constitui um acontecimento singular, provocando efeitos de sentidos diferentes. Seja pelo lugar discursivo, seja pelo momento histórico, seja pela materialidade, seja pela ideologia: é o retorno do mesmo possibilitando a constituição do novo. E o fato de podermos relacioná-los e apreender a ocorrência de transformações, nos permite afirmar que ambos se constituem em enunciado, pois, embora tratem de um mesmo objeto e de uma mesma maneira de enunciação, pelo princípio de dispersão podemos classificá-los dentro de uma mesma formação discursiva histórica. Os dois enunciados possuem uma regularidade em seu objeto – Sade – e, a partir disso, podemos apreender as transformações ocorridas em sua materialização.

Classificar as duas representações como enunciados ganha importância para prosseguirmos, pois, ao definí-los como tal, atestamos também que ambos existem. Com isso, atestamos suas positivities, as quais não se ocupam em conferir determinado valor de verdade a um em detrimento do outro, mas sim, conferem a possibilidade de ambos co-existirem:

Se a positividade não revela quem estava com a verdade, pode mostrar como enunciados ‘falavam a mesma coisa’, colocando-se no ‘mesmo nível’, no ‘mesmo campo de batalha’. Toda a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva comunica-se pela forma de positividade de seus discursos, pois ela envolve um campo em que podem ser estabelecidas identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos (GREGOLIN, 2004, p. 91).

No caso dos dois enunciados da representação de Sade que apresentamos, vê-se que falam de uma mesma coisa e colocam-se num mesmo nível, pois, ambos descrevem Sade com o mesmo status de verdade e em um mesmo discurso histórico-biográfico, o qual corresponderia ao “campo de batalha”. É nessa formação discursiva histórico-biográfica que as descrições se comunicam, instaurando um jogo polêmico entre uma representação e outra, possibilitando aos enunciados co-existirem.

Aqui podemos notar que uma formação discursiva não está fechada, ou seja, não corresponde simplesmente a formações imaginárias, nas quais os papéis pré-estabelecidos e os estereótipos são encarregados de dar sentido a tudo o que se possa dizer naquele espaço discursivo, repelindo aquilo que não se adequou e empurrando para um outro lugar⁵. Os princípios das formações discursivas se baseiam em regularidades – a qual estabelece identidades formais – e na dispersão, a qual permite que os enunciados sejam sempre passíveis de vir a ser outro no interior de uma mesma formação discursiva.

No caso dos dois enunciados sobre a relação de Sade com Marat apresentados, temos várias regularidades que possibilitam associá-los e reconhecer que entre ambos há uma diferença no foco, pois se trata de opções de interpretação que engendram sentidos diferentes dentro de uma mesma seqüência de formulações. Ao se amparar em fatos históricos para atribuir

⁵ Para a análise de discurso francesa, a formação discursiva obedece a uma rigidez maior que a apresentada por Foucault. Segundo Eni Orlandi, “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. In: ORLANDI, Eni. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2001.

veracidade aos fatos, Pacheco direciona sua descrição para o que se poderia chamar de uma descrição psicológica de Sade, pois considera que Sade realmente nutriria admiração por Marat devido à sua crueldade. Já no caso de Peter Weiss, sua descrição de Sade se ampara também em fatos históricos, entretanto, busca no contexto político uma possibilidade de interpretação na qual o Marquês reverenciara Marat devido a uma suposta repressão social. As duas descrições cruzam aspectos políticos com aspectos psicológicos amparados em fatos históricos, no entanto, cada um dos teóricos privilegia um aspecto: o primeiro, psicológico, enquanto que o segundo, político. Isso demonstra que toda operação de interpretação implica, por certo, numa opção e que, embora vários aspectos se entrecruzem, um aspecto sempre será mais saliente.

Ao identificar essas “opções” de interpretação calcadas no aspecto ideológico, decorrentes de fatos demonstráveis – e justificáveis – em leituras que se filiem à idéia de um Sade revolucionário, modificador ou à idéia de um Sade escritor, fértil em palavras, mas pouco relevante na prática, podemos observar que uma análise pode se ligar ao contexto. Porém, em um mesmo contexto, enunciados co-existem, concorrem e emergem de maneira contraditória entre si, fazendo-nos pensar na ideologia como algo plural - não apenas a dominante, a “burguesa”, a elitista – reduzindo, então, seu papel na determinação do enunciado, embora seja constitutiva desse.

Caso se pretenda engendrar uma representação de Sade partindo de seus escritos literários ou se opte pelas descrições biográficas, teremos, outra vez, um cruzamento de discursos e de interesses. Por certo que o discurso histórico-biográfico exige comprovação empírica e documental, exigindo um rigor pautado no positivismo, enquanto um texto literário possui maior liberdade na criação, pois desenvolve um trabalho com a linguagem: é ficção. Enquanto o último analisará um escritor, o primeiro analisará um indivíduo. Para nosso estudo, isso pouco importa.

O que pretendemos é apenas atestar que os dois têm materialidades, portanto, tanto um Sade histórico quanto um Sade ficcional existem.

Segundo Barthes, todo texto tem necessidade de sua sombra, a qual se constitui de “um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito” (BARTHES, 1973, p. 44). Esse “um pouco”, converge com nossas intenções de apresentar o aspecto ideológico como constituinte, não determinante. Embora enunciado diferencie de texto, entendemos que isso ocorra também no nível discursivo, fato que nos direciona a não buscar um conceito de enunciado que empreenda seu funcionamento, sua possibilidade de emergência e demonstre como os enunciados se ligam a outros enunciados, mais precisamente, como esses enunciados se comunicam e possibilitam os enunciados do filme e da peça. No caso dos enunciados históricos sobre a relação entre Sade e Marat, tentamos demonstrar como a formação discursiva determina o enunciado ao possibilitar relacioná-los por uma mesma temática e por uma mesma materialidade. Entretanto, por se tratar de algo passível de repetição e de transformação, logo, algo que possui uma abertura, nosso breve exemplo buscou desvelar como uma formação discursiva também está aberta à repetição e à transformação, as quais ocorrem por meio de enunciados.

No caso da representação de Sade da peça de Peter Weiss e da representação de Sade no filme de Peter Brook, tem-se uma regularidade – seria repetição? – temática e (supostamente) ideológica, porém, estamos diante de dois enunciados diferentes. Pensar nessas regularidades nos permitirá demonstrar como os enunciados fílmico e dramático, embora sejam *a priori* idênticos, são capazes de repetir, reativar e transformar partindo de enredos semelhantes, sendo que, por emergirem em materialidades diferentes, acarretam efeitos de sentidos diferentes.

Ao propor uma base histórica e demonstrar algumas variações da representação de Sade, o que buscamos foram algumas ocorrências em que essa representação se manifesta em textos e

materialidades diferentes. No entanto, não se trata de analisar os enunciados como textos, mas sim, que se mantenha a discussão sobre o enunciado no nível do discurso, como propõe Foucault: “o teórico indica que a análise enunciativa recaia nos discursos e não em um texto ou, mesmo, em textos que se inserem numa única materialidade” (GASPAR, 2004. Org: SARGENTINI-NAVARRO, 2004).

1.2. UMA PRECE

Pode-se afirmar que a personagem Sade incita muito interesse a qualquer pesquisador que se proponha a trabalhá-lo. O simples nome “Marquês de Sade” propicia vários elementos que nos permitem associá-lo às mais diversas interpretações, aos mais diversos momentos históricos, enfim, como demonstramos em nosso breve histórico presente na introdução, Sade parece ser uma fonte inesgotável de possibilidades. A expressiva carga histórica que esse nome próprio ativa, tenta-nos a eleger a personagem, o ícone, como objeto de nosso estudo. Ora, “não nos deixeis cair em tentação”!

Pensar Sade no texto artístico – no nosso caso, cinema e teatro – parece uma combinação perfeita de dois elementos amplos e ampliáveis, pois, sabemos que o Marquês emerge no cruzamento com diversos discursos, nas várias linguagens, sob as mais complexas interpretações. No caso do enunciado fílmico e do enunciado da peça, poderíamos dizer que se trata de um Sade ambíguo, mas que, embora remeta a um indivíduo que existiu, trata-se de uma personagem de ficção. Segundo Antonio Cândido (1985), o personagem é sempre um ser fictício, ou seja, o Sade que se apresenta no filme e o que se apresenta na peça não são o mesmo que viveu há alguns séculos. Seguindo as palavras de Antonio Cândido, poderíamos considerar tanto o Sade da

peça quanto o do filme como uma personagem criada a partir do mecanismo de “transposição de modelos anteriores”, isto é, Peter Weiss e Peter Brook constroem seus personagens por meio de uma documentação que os permite trabalhar a imaginação.

Apesar de isso soar interessante, devemos atentar para um ponto de grande importância: a representação de Sade não é o mesmo que a personagem Sade. Isto atesta que não estamos buscando na unidade de uma personagem elementos que o constituem enquanto personagem no texto, tampouco a quem ele se refere em um discurso de “realidade”, mas sim, pretendemos demonstrar como a função enunciativa define esse enunciado sobre a representação de Sade no filme e na peça, bem como quais elementos permitem seu funcionamento. Portanto, caso alguém questione por que não falamos sobre sua obra, ou por que não falamos mais sobre sua significação histórica, responderemos: Sade não é o objeto. Tampouco a personagem, mas sim o enunciado sobre sua representação. “Perdoai nossa ofensa”!

Isso significa que, ao invés de analisar a personagem Sade como uma unidade estática, visamos uma análise que busque a mobilidade dos enunciados. Buscamos um conceito que não adormeça na essência de uma análise histórica, na qual se diz que “isso é assim, porque naquele tempo aconteceu isso”. O que pretendemos é verificar como esse enunciado se constitui por práticas que constituídas pela historicidade, pela materialidade e pela mobilidade, ou seja, partindo de pressupostos foucaultianos, analisaremos as práticas discursivas que os determinam:

[...] em vez da descrição de unidades estáticas (que o conceito de episteme parecia sugerir, em 1966), com a idéia de ‘prática discursiva’, Foucault propõe uma análise que persiga a movimentação dos enunciados, sua movência nos atos praticados por sujeitos historicamente situados (GREGOLIN, 2004, p. 95).

Essa “movência” aparece nos enunciados fílmico e dramático. Apesar da insistente presença da história, o funcionamento da representação de Sade nas duas materialidades é, para esse estudo, mais significativo que a essência da personagem histórica, pois:

O enunciado não é, pois, uma estrutura [...] é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos [...] não há razão para espanto por não se ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, em conteúdos concretos, no tempo e no espaço (FOUCAULT, 2007, p. 98).

Seguindo a teoria preconizada por Michel Foucault, podemos reconhecer que o enunciado fílmico e o enunciado dramático são apreendidos nesse jogo em que suas funções cruzam tanto o domínio das estruturas do cinema e do teatro, quanto a unidade da personagem histórica conhecida como “Marques de Sade”. Nosso estudo visa essa função e esse cruzamento materializados, fato que nos permite reconhecer como singulares as duas representações contidas no texto dramático e no filme. Portanto, ao dizer “singularização”, atentamos para a diferença entre unidade e singularidade: a diferença entre personagem e a representação está nesse nível, ou seja, está no foco. O personagem corresponde a uma unidade, enquanto que as singularizações ocorrem nos enunciados em funcionamento que emergem do discurso e podem ser apreendidos nas estruturas teatral e cinematográfica.

Não há como negar a “interferência” de tudo o que Sade carrega consigo ao se pronunciar seu nome, mas devemos apreendê-lo no jogo de sua instância. Não há como desvencilhar por completo a presença de toda a simbologia que carrega esse nome “maldito” e admirado, mas pedimos, mesmo que provisoriamente: “Livra-nos desse mal”.

Ao iniciar esse estudo com uma base histórica, tentamos demonstrar o quanto a história pode nos direcionar para caminhos ambíguos, diversos, diferentes que, embora possuam

regularidades, possibilitam diversas vias de interpretação. No entanto, ao tratar Sade como um objeto discursivo de uma representação, pretendemos não cair na essência do nome próprio:

O enunciado [...] se está reduzido a um nome próprio (“Pedro!”), não tem com o que enuncia a mesma relação que o nome mantém com o que designa ou significa [...] um nome se define por sua possibilidade de recorrência. Um enunciado existe fora de qualquer possibilidade de reaparecimento; e a relação que mantém com o que enuncia não é idêntica a um conjunto de regras de utilização. Trata-se de uma relação singular: se, nessas condições, uma formulação idêntica reaparece, as mesmas palavras são utilizadas, basicamente, em suma, a mesma frase, mas não forçosamente o mesmo enunciado (FOUCAULT, 2007, p.100-101).

O nome próprio “Sade” designa muitas coisas, entretanto, diferencia-se de acordo com o conjunto de regras de utilização, as quais se definem por seu status material. Isso significa que ao falar de Sade, não há uma relação direta com uma personagem, embora essa relação também seja constitutiva. Poderia ser Sade, poderia ser Marat, poderia ser João, enfim, poderia ser qualquer nome próprio, cada qual com sua carga histórica.

Embora todo enunciado tenha sua historicidade, o que nos interessa é a maneira como esse nome é colocado em funcionamento e a maneira como se singulariza no filme e na peça. Esse fato nos possibilita apreender a repetição de Sade como um novo enunciado, diferente de todos os outros até aqui apresentados e, com isso, reconhecemos como os elementos dessa engrenagem que é a linguagem o colocam em funcionamento. O foco de análise se desloca da questão “o que é isso” para a questão “como isso está aí”. Estes “Sades” são meros instrumentos para que se analise um discurso materializado em uma linguagem.

Por ser um personagem envolvente, resolvemos tecer essa “prece” para referenciar essa presença insistente da personagem histórica em um trabalho que tentava suspendê-lo (como se isso fosse possível). Apesar do título, esse fragmento não constitui um apelo aos céus, mas sim,

constitui um recurso utilizado pelo próprio Marquês para desconstruir aquilo que o aprisionava: o deboche. Amém!

1.3. CONCEITOS DE ENUNCIADO

Ao abdicar de uma análise do personagem como um objeto simbólico para vislumbrar um conceito de enunciado no texto artístico – teatral e cinematográfico –, sabemos que se trata de algo já abordado por alguns teóricos, como por exemplo, Mikhail Bakhtin. Para esse teórico, “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (BAKHTIN, 1997, p. 291). Concordamos com essa ligação entre os enunciados, no entanto, esse teórico descreve o funcionamento do enunciado como algo que provém de uma relação entre locutor e ideologia para, por fim, materializar-se. Isso faz com que o enunciado se aproxime de uma concepção de texto:

Sua definição de enunciado aproxima-se da concepção atual de texto. O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um ‘tecido’ organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto ou na idéia de enunciado de Bakhtin, abordagens externas e internas da linguagem. O texto enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico (BARROS, 2003, p.1).

Nessa definição de enunciado semelhante a um texto, concebemos um princípio de unidade acabada, além de atribuir seus efeitos de sentidos principalmente ao caráter sócio-histórico. Considerar um enunciado como um texto implicaria em abandonar nossa concepção que o determina como constituinte de um texto, bem como excluiria seu aspecto de dispersão,

direcionando nossa proposta para um outro tipo de análise, pois, seguindo pressupostos bakhtinianos, conceberíamos o todo do filme como um único enunciado:

Todo enunciado – desde a breve réplica (monolexêmica) até o romance ou o tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros [...] o locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes [...] (BAKHTIN, 1997, p.294).

Para Bakhtin, um enunciado seria um texto – no sentido lato – constituído pela interação entre sujeitos “falantes”. Entretanto, seja um enunciado composto por uma única palavra, seja um filme, o enunciado corresponderia a um todo acabado, isto é, insere-se no contexto de um único e mesmo locutor, relacionando-se com a realidade e com outros enunciados⁶. Essa explicação sobre enunciado prima por um caráter ideológico pautado em um conceito marxista, no qual impera um princípio de luta de classes antagônicas. Tem-se, então, um princípio de análise que coloca o aspecto ideológico como determinante, sendo a linguagem uma “arena onde se desenvolve a luta de classes”, na qual “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico” (BAKHTIN, 1997b, p. 95).

Esses pressupostos têm pontos que coincidem com o que apresentamos, no entanto, como já mencionamos anteriormente, entendemos ser a ideologia apenas um dos aspectos constituintes do enunciado. Para os dois enunciados sobre a relação de Sade e Marat apresentados no início, esse princípio de luta de classes indicaria que um mesmo sistema lingüístico pode ser utilizado

⁶ Para Bakhtin, o enunciado é a unidade real da língua e está relacionado diretamente com um sujeito falante: “a fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito e de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma”. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G.G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

por classes sociais diferentes, no entanto, propiciaria a formulação de enunciados ideologicamente diferentes sobre um mesmo objeto, derivados de um mesmo discurso, em um mesmo contexto histórico. Ao atestar que duas “verdades” emergem, reconhecemos o funcionamento de um princípio que pluraliza as ideologias, isto é, não existem apenas “duas” classes antagônicas lutando entre si, mas sim, um princípio que fundamenta a possibilidade de que ideologias diferentes dentro de uma mesma classe (ou fora dela) co-existam, não sendo a linguagem um releu “reflexo” da luta de classes.

Ao não optar por um conceito de enunciado como um todo acabado e como reflexo da sociedade, tentamos demonstrar – apenas como exemplo – o que classificamos como dois enunciados sobre a representação de Sade. Não estamos nos referindo ao Sade personagem, mas sim, a tudo o que permite conferir à descrição de Sade um status e uma existência, as quais são reguladas por instituições, leis de possibilidade, funções-autores, dentre outros. Em suma, pretendemos colocar os enunciados no nível de seu funcionamento, na maneira como são constituídos por um jogo complexo que relaciona discurso, linguagem, história e estrutura, possibilitando efeitos de sentidos diferentes de acordo com a materialidade na qual se inserem. Sem considerar o conceito sócio-histórico ou a ideologia como o “principal” elemento – mas sim, como aspectos constitutivos tão importantes quanto os demais – primamos pela materialidade em que se encontram os enunciados sobre a representação de Sade simplesmente por uma opção metodológica de abordagem, pois são todas essas características mencionadas que, em conjunto, possibilitam um enunciado.

Com isso, chegamos ao conceito que utilizaremos para delimitar nosso objeto de análise: o enunciado na peça e o enunciado no filme. Para tanto, adotamos os pressupostos teóricos de Michel Foucault, o qual define o enunciado como algo singular que emerge do discurso –

dispersão e regularidade –, de seu acúmulo que compõe um arquivo, o qual corresponde ao “sistema de formação e da transformação dos enunciados” (GASPAR, 2004. In: SARGENTINI-NAVARRO, 2004). Isso faz com que o enunciado seja considerado sempre um acontecimento:

um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de **qualquer forma de registro**; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto a **repetição, à transformação, à reativação**; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a conseqüências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o **precedem e o seguem** (FOUCAULT, 2007, p. 31-32, grifo nosso).

Ao optar pela materialização de um discurso assaz conhecido, como é a biografia do Marquês de Sade, nossa proposta tem como escopo demonstrar que a língua e o sentido não podem esgotá-lo inteiramente, haja vista as várias instâncias materiais na qual emerge o discurso sobre Sade e que, apesar do retorno do mesmo, sempre constitui um novo enunciado. Nos enunciados apresentados como exemplo – sobre a representação de Sade em sua relação com Marat –, o princípio de dispersão permite que se configurem dentro de uma mesma formação discursiva, enquanto que nos enunciados fílmico e dramático, temos a impressão de uma mera repetição em materialidades diferentes, a qual pretendemos desmitificar.

O que visamos aqui não pretende revelar um tema em comum, ou seja, não pretendemos apenas demonstrar a existência da repetição de Sade no enunciado fílmico e no enunciado dramático – embora esteja claro que essa repetição exista; tampouco demonstrar uma matriz que funcionaria como uma “máquina” de produzir enunciados sobre esse ou aquele objeto – ou seja, mostrar como a peça é origem do filme, que foi originado por uma biografia, etc – tecendo uma

rede sem fim. O que buscamos identificar é a função enunciativa, as condições que produzem cada enunciado na materialidade da linguagem, isto é, como um enunciado sobre a representação de Sade emerge na fronteira que o diferencia e o liga a outros enunciados; como as regularidades entre o filme e a peça permitem uma aproximação que extrapola a mera repetição; e na fronteira que une o enunciado sobre a representação e a separa de outros campos associativos⁷, passando sempre por regras da instituição material na qual se inscrevem.

No caso dos dois enunciados que versam sobre a relação histórica de Sade e Marat, por se tratar de uma opção dentro de uma mesma forma, de uma mesma temática, de um mesmo contexto, enfim, dentro de uma mesma formação discursiva histórico-biográfica, parece-nos pertinente dizer que se diferenciam por uma opção ideológica, a qual permitiu que ambos emergissem concomitantemente, cada qual com seu efeito de sentido. Já no caso das representações de Sade que compõem o filme e a peça, temos uma repetição mais visível ainda, uma intertextualidade patente, porém, em materialidades diferentes, fato que nos permite perceber quão sensível se mostra um enunciado em relação ao seu status material. E por que existe tal sensibilidade? Porque se materializam por meio de diferentes instituições materiais, isto é, passam por regras de linguagem diferentes.

Embora os recortes sobre os dois enunciados histórico-biográficos apresentados no início tenham sido pontuais a título de breve exemplo, tentamos demonstrar que elementos sócio-históricos, ideológicos e estruturais participam na constituição de sentidos. No entanto, nosso estudo tem como objeto a tradução do enunciado dramático para a linguagem cinematográfica, fato que nos leva a compreender que, ao aplicar conceitos discursivos para uma análise de linguagem cinematográfica, identificaremos regularidades que permitem aproximações e

⁷ Comentaremos o campo associativo mais adiante.

identidades em relação ao texto dramático. Ora, ao contrapor teatro e cinema, percebemos que ambas as linguagens possuem um estatuto próprio e constituem regras que operam nos efeitos de sentidos. Portanto, por se tratar da relação entre um enunciado fílmico e um enunciado dramático, entendemos que deveremos buscar subsídios para análise em suas respectivas instâncias materiais.

Por entender que várias outras regularidades são constitutivas dos enunciados que analisaremos – algumas longínquas, outras mais próximas –, buscaremos identificar algumas dessas regularidades que reativam discursos longínquos, os quais caracterizam a historicidade do enunciado, pois sabemos que “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, 2007, p. 112). Essas “margens” – no plural – atestam que isso não se restringe apenas ao contexto, à linguagem ou à ideologia, mas sim, às várias modalidades a que se liga um enunciado, bem como aos vários discursos com os quais dialoga e reativa.

1.4. OS ENUNCIADOS QUE O PRECEDEM E O SEGUEM

Nos enunciados fílmico e teatral, temos um Sade presidiário, mais precisamente, interno de uma “casa de recuperação” que abriga loucos e pessoas de comportamento transviado. É neste lugar que a representação de Sade se constitui, é neste lugar que a personagem Sade ganha *corpus* para contrapor suas idéias às do revolucionário Marat. Ora, para que esse enunciado torne-se possível, ele se liga tanto ao discurso histórico – apresentado na introdução do texto – quanto a discursos longínquos que são reativados.

Quando falamos em discurso, devemos atentar que não se trata apenas de sua relação com a história oficial, mas sim, com as possibilidades de existência de um enunciado:

Chamaremos de discurso a um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva [...] é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência [...] é, de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade [...] (FOUCAULT, 2007, p. 132-133)

Podemos perceber que o enunciado sobre a representação de Sade constitui-se de fragmentos da história que nos permite reconhecê-lo, no entanto, é na descontinuidade que buscamos suas transformações. Mais do que uma materialização de fragmentos do discurso sobre o Marquês, temos um enunciado com as margens povoadas de outros enunciados e, conseqüentemente, de outros discursos, como o discurso da loucura, o qual perpassa a materialização da personagem e explica sua prisão.

Essas concepções de exclusão e loucura sofridas por Sade, têm precedentes na história universal que se ligam ao discurso sobre o Marquês e ao discurso sobre a loucura. Em seu texto, *História da Loucura* (2002), Foucault constrói um aparato sobre como o saber da loucura se constituiu desde a Idade Clássica até a modernidade, época na qual o louco era excluído por ser considerado um organismo patológico para a sociedade. Segundo o autor, os grandes “asilos de loucos” se formaram na Europa a partir dos leprosários, aproximando a doença física da doença social, pois, tanto para os leprosos quanto para os loucos, o objetivo não fora tratá-los, mas sim, excluí-los do corpo saudável da sociedade: “No século XVII a loucura se tornou assunto de sensibilidade social” (FOUCAULT, 2002, p. 128).

Considerando a descrição histórica do tratamento da loucura na Europa durante o século XVII e a descrição histórica sobre as prisões de Sade, sabemos que o Marquês fora vítima de uma dupla moral, tanto da Igreja quanto do Estado. Em ambos os casos, fora vítima de um

internamento excludente que permeou todo o saber sobre a loucura no contexto em que vivera Sade. Igreja e Estado o condenaram devido ao discurso vigente sobre a loucura, no qual a sociedade ocidental optara por internar o louco para excluí-lo e, com isso, purgar a sociedade de escândalos:

Em sua forma mais geral, o internamento se explica ou, em todo caso, se justifica pela vontade de evitar o escândalo [...] O internamento [...] trai uma forma de consciência para qual o inumano só pode provocar a vergonha [...] Apenas o esquecimento pode suprimi-los (FOUCAULT, 2002, p. 162).

Sade que antes envergonhara sua família por seus excessos sexuais, passou a envergonhar a sociedade como um todo por seus escritos, os quais representavam uma afronta à moral contemporânea. Sua reclusão em um asilo de loucos não visava um “tratamento”, mas sim, um isolamento capaz de impedir a propagação de seus escritos: “por ter escrito livros, Sade foi preso como louco” (BARTHES, 2005, p. 216).

Embora pareça incoerente alguém ser considerado louco por sua escrita, essa proximidade pode ser explicada pela própria história. Segundo Foucault (1999), essa idéia remete a “uma tradição neoplatônica que coloca criador e criatura no mesmo patamar de importância por tomar o poeta como uma criatura tão divinizada quanto seu criador pelo fato de ser possuído pelo *daimôn*”⁸. Isso nos remete à maneira como se constituiu a representação de Sade na materialidade do filme amparada no discurso da história: ora louco – fora internado em manicômios devido ao seu comportamento e por seus textos – ora poeta – face ao reconhecimento pelos mesmos textos e comportamento que o taxaram de louco.

⁸ No artigo intitulado *Interpretação: o simulacro em Clarice Lispector*, Roselene Fatima Coito discute de maneira clara e didática essa posição de Foucault em relação ao movimento histórico sobre o discurso do poeta associado ao discurso do louco. s.n.

Foucault ilustra o percurso do discurso sobre o poeta, o qual fora regido pelo *daimôn* inspirador numa determinada época, mas transforma-se na qualificação de louco, isto é, o poeta passa a ser alguém regido pelo mesmo *daimôn*, entretanto, doravante, convertido em “demônio” pelo discurso religioso. O que outrora fora inspirador e divino, passa a ser profano e perturbador, apesar de Plotino (2002) afirmar que o termo *daimôn* deveria ser transliterado para aquilo que realmente significa: espírito⁹.

O que podemos apreender a partir disso é a maneira como o discurso sobre a poesia e o discurso sobre loucura fora permeado por um mesmo objeto – o *daimôn* –, o qual tem sua unidade e descontinuidade na própria história, possibilitando uma re-aproximação desses discursos amalgamados nos enunciados sobre a representação de Sade. No contexto em que vivera, Sade fora considerado um anormal. Seu reconhecimento enquanto escritor só foi difundido um século mais tarde pelo movimento surrealista, para o qual Sade fora “o espírito mais livre que jamais existiu no mundo”¹⁰.

Mais do que um apanhado histórico, o que pretendemos é demonstrar a mobilidade do discurso sobre Sade e os enunciados que o precedem e o seguem. Ao evocar as regularidades entre o louco e o poeta constituintes do enunciado sobre a representação de Sade, buscamos explicitar que esse enunciado fora resultado de uma série de enunciados que o precedem – como o discurso histórico-biográfico, o discurso da loucura e da poesia, por exemplo – e o seguem, possibilitando uma identidade que, embora móvel, permite ao enunciado configurar uma regularidade, ou seja, o dizer sobre Sade já conhecido, instaurado em práticas discursivas

⁹ Segundo Plotino, o termo *daimôn* fora traduzido de diversas formas, mas não deve ser o mesmo que demônio, pois, se assim fosse, deveria ser *daimonion*: “O termo ‘*daimôn*’ foi traduzido de diversas maneiras: ‘espírito’, ‘demônio’ e outros optaram por ‘gênio’[...] Preferi não traduzi-lo, apenas transliterá-lo por ‘espírito’ [...] Além disso, o termo grego que na Bíblia é traduzido por ‘demônio’ é ‘*daimonion*’.” In: PLOTINO. Tratado das Enéadas. São Paulo: Polar Editorial, 2002, p. 149.

¹⁰ Frase de Guillaume Apollinaire, em 1909, precursor de toda uma geração que batizara Sade de “Divino Marquês”. Conf. MORAES, E.R. *Lições de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 114.

diferentes, engendra novas possibilidades de sua emergência e, conseqüentemente, novos sentidos.

No caso particular do filme, demonstraremos como a repetição da representação de Sade recuperou um outro Sade, ativou um arquivo – acúmulos discursivos – que permitiram aproximar poesia e loucura, mesmo que esse arquivo não corresponda a uma memória consciente de que exista tal possibilidade de aproximação. Todo esse recuo na história nos serviu para demonstrar, por meio do termo *daimôn*, como os discursos se re-atualizam de acordo com a materialidade e o momento histórico que emergem, como dialogam com outros discursos para, enfim, retornar com outra substância, apesar de se tratar de um mesmo objeto. Esse complexo jogo propiciado pelo discurso é, também, o que possibilita a transformação de um enunciado, o qual, a partir dos mesmos elementos aplicados em estratégias e regras de funcionamento diferentes, emerge como um enunciado novo, diferente, singular.

Essa aproximação e reativação entre os discursos do louco e do poeta na constituição do enunciado, correspondem ao que Foucault considera um campo associado:

Ele (campo associado) é constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las, seja para modificá-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas; não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados (elementos rituais em uma narração, proposições já admitidas em uma demonstração; frases convencionais em uma conversa) (FOUCAULT, 2007, p.111).

Esse campo associado preconizado por Foucault, vai além da formulação do enunciado da peça e/ou do filme. Ele se liga à descrição de um Sade louco/poeta capaz de reatualizar toda uma discussão sobre a relação da loucura e da poesia. Toda essa repetição, adaptação e modificação só fora permitida pelos critérios de regularidade, dispersão e abertura que constituem um enunciado.

Isso nos permite demonstrar a possibilidade de partirmos do enunciado da representação de Sade para apreender como sua emergência fora possibilitada na peça e no filme, bem como demonstrar que tal enunciado fora resultado de vários outros discursos que se entrecruzaram e, com isso, se ampararam pois a representação de Sade tem suas margens povoadas por enunciados sobre a loucura, a qual tem suas margens povoadas por sua proximidade com a poesia se pensarmos no *daimôn*.

O que se pôde notar nessa evocação do *daimôn*, é que a representação de Sade está supostamente atrelada a essa idéia de “espírito”, algo que está além da moral e aquém da sociedade: algo livre. No entanto, essa conduta, por não se adequar aos costumes da época, fora considerada perturbadora de tal forma que fora necessário excluí-lo da sociedade para, anos mais tarde, retornar com outra substância. Da mesma maneira que a concepção de *daimôn* fora recuperada por intermédio de um enunciado, não foi Sade quem retornou e modificou, mas sim, um enunciado sobre Sade, o qual modificou a rede de sentidos que envolve o discurso sobre o Marquês.

O enunciado da obra fílmica se caracteriza pelo retorno do mesmo com outra substância, constituindo, assim, um novo enunciado, isto é, um novo acontecimento: “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 1998, p. 26). Com isso, pretendemos apreender não apenas a história sobre Sade, mas sim, a historicidade que pode comportar um enunciado.

1.5. DUAS LINGUAGENS, DOIS SENTIDOS

Buscamos breves exemplos de como o discurso sobre Sade, apesar de possuir várias regularidades, possui aberturas que o tornam passíveis de transformações, as quais permitem a emergência do enunciado sobre a representação de Sade figurar em diversas materialidades e ligar-se aos diversos discursos que se relacionem a esse dizer. Ao traçar esse percurso, tentamos demonstrar como um enunciado se liga a aspectos ora próximos, ora longínquos, bem como seu caráter de dispersão, isto é, sua capacidade de pluralizar-se, propiciando o acontecimento de um novo enunciado que se singulariza nas materialidades do filme e do texto dramático.

Pensar na tradução de sentidos, aliada aos elementos até aqui expostos, possibilita uma breve demonstração de como um discurso sofre transformações, as quais se materializam por meio de enunciados. No entanto, esse levantamento foi necessário apenas para sustentar nosso escopo: a tradução de sentidos entre enunciado fílmico e enunciado dramático, apreendendo as regularidades entre uma e outra materialidade, pois:

Poderíamos falar de enunciado se uma voz não tivesse enunciado, uma superfície não registrasse os seus signos, se ele não tivesse tomado um corpo em um elemento sensível e se não tivesse deixado marca – apenas alguns instantes – em uma memória ou em um espaço?(FOUCAULT. Apud. GREGOLIN, 2004b, p.30)

Tanto o enunciado fílmico quanto o enunciado dramático possuem essas características, diferindo, principalmente, em sua “superfície de registro”. Embora possuam várias regularidades – principalmente no “objeto” representação de Sade –, devemos atentar para o fato de que cada um desses enunciados possui seu próprio espaço. Para melhor explicitar essas diferenças, buscamos, no decorrer desse estudo, apreender algumas regularidades determinadas pelo discurso sobre Sade, isto é, os pontos de convergência entre um e outro enunciado, formando um conjunto de enunciados que precedem e seguem os enunciados sobre a representação de Sade.

Tratamos muito de regularidade sem, no entanto, defini-la. Eis como, pautados em um conceito de Foucault, concebemos uma regularidade:

Regularidade não se opõe, aqui, a irregularidade que, nas margens da opinião corrente, ou dos textos mais freqüentes, caracterizaria o enunciado desviante [...] designa, para qualquer performance verbal (extraordinária ou banal, única em seu gênero ou mil vezes repetida) o conjunto das condições nas quais se exerce a função enunciativa que assegura e define sua existência. [...] não se deve, portanto, opor a regularidade de um enunciado à irregularidade de outro (que seria menos esperado, mais singular, mais rico em inovações), mas sim a outras regularidades que caracterizam outros enunciados (FOUCAULT, 2007, p. 163).

A regularidade deve ser entendida aqui como algo que não estabelece uma hierarquia de valores, ou seja, o enunciado do filme não é mais nem menos importante que o enunciado dramático, ou que os enunciados do discurso político-histórico. Ambos se materializam a partir de um discurso sobre Sade, bem como constituem também esse discurso devido aos critérios de regularidade e dispersão. Como apresentamos no início, os dois enunciados históricos sobre a representação de Sade em sua relação com Marat contêm essa regularidade. Porém, embora apresentem diferentes interpretações, não se trata de um desvio, mas sim de um princípio de dispersão, o qual possibilita que ambos co-existam.

Portanto, enunciado fílmico e enunciado dramático são constituídos tanto por esses enunciados aos quais se ligam quanto a outras regularidades que permitem associá-los, identificá-los e transformá-los devido a regras de funcionamento da materialidade em que estão inseridos, sem que isso engesse seus sentidos. No caso da relação entre filme e texto dramático, o que caracteriza uma transformação entre os enunciados, apesar de corresponderem ao mesmo conteúdo, é o status material.

Na obra fílmica *Marat-Sade*, Sade figura como um dos elementos mais significativos. Eis aqui sua representação:



Imagem de Sade extraída do filme *Marat/Sade*, de Peter Brook

A imagem pode ser considerada um enunciado pelos vários elementos que a constituem e a possibilitam emergir como acontecimento. No caso específico do enunciado fílmico, sabemos que se trata de uma tradução do texto escrito para as telas de cinema, caracterizando uma repetição, como podemos ver no enunciado extraído da peça *Marat-Sade*, de Peter Weiss:

Marquês de Sade

Sessenta e oito anos, bem fornido de carnes, o cabelo grisalho, o rosto ainda sem rugas. Movimenta-se pesadamente e, às vezes, respira com dificuldade, asmaticamente. Seus trajes são elegantes e ainda assim, desgastados. Usa calções brancos com fitas, camisa branca de mangas largas, com peitilho e punhos de renda, bem como sapatos brancos e fivelas (WEISS, 2004, p. 25).

Apesar da correspondência explícita, isso não quer dizer que a imagem tenha no texto escrito seu referente, sua fonte direta, mas sim, que há regularidades – talvez mais visíveis – que podemos ilustrar a partir desse texto literário, haja vista seja Sade um personagem presente em outros vários enunciados, nos quais significa de acordo com o lugar em que colocamos esse nome em funcionamento, dependendo, também, do suporte material em que emerge: discurso filosófico, discurso histórico, discurso artístico, discurso político, etc. Todos os fatores descritos até então – materialidade, enunciados que seguem, etc – contribuem para a nossa proposta de

análise, sendo o enunciado fílmico possibilitado pelas várias dispersões e regularidades descritas anteriormente.

O que pretendemos demonstrar é que há um referencial que torna ambos os enunciados únicos, sem uma hierarquia meramente determinada por fatores como o tempo – qual obra emergiu primeiro na rede de acontecimentos – ou o espaço – qual suporte de sentido é o mais prestigiado, pois:

Um enunciado não tem diante de si (e numa espécie de conversa) um correlato – ou uma ausência de correlato assim como uma proposição tem um referente (ou não), ou como um nome próprio designa um indivíduo (ou ninguém). Está antes ligado a um ‘referencial’ que não é constituído de ‘coisas’, de ‘fatos’, de ‘realidades’, ou de ‘seres’, mas de lei de possibilidades, de regras de existência para objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas (FOUCAULT, 2007, p. 103).

No caso dos dois enunciados – fílmico e dramático – há um correlato no sentido de que ambos emergem no âmbito artístico – cinema e dramaturgia – e que têm suas relações aí afirmadas, pois se trata de uma interpretação do enunciado dramático traduzido, da maneira mais fiel possível, para a montagem cinematográfica, embora isso não signifique que o enunciado escrito seja a gênese do enunciado contido no filme. Tampouco significa que essa correlação seja suficiente para que se constitua um enunciado, pois isso ocasionaria uma repetição semântica de um mesmo enunciado. Ao dizer que não é constituído de “realidades” ou de “seres”, depreendemos que a carga histórica de Sade só pode encontrar sua razão de ser em relação a outros objetos, além de ser regulado por leis de possibilidades engendradas pelas instâncias materiais que estabelecem suas regras de existência.

Isso nos permite afirmar que estamos diante de dois enunciados, pois, nesse caso, a própria repetição em materialidades diferentes acarretará em regras de funcionamento diferentes

e, conseqüentemente, em um novo enunciado. Na tradução de sentidos entre uma e outra materialidade, verificaremos o quão sensível é a identidade do enunciado em seu aspecto material.

A caracterização fílmica de Sade registra sua existência numa superfície: o filme. No entanto, o que possibilitou seu registro nessa materialidade? O que possibilitou seu acontecimento dessa forma e não de outra? A resposta está no status do enunciado, na sua substância e no seu “regime de materialidade repetível”:

Ele (o enunciado) é caracterizado por seu *status* material e sua identidade é sensível a uma modificação desse *status*, dependendo do gênero de texto em que está inserido. A materialidade é constitutiva do enunciado: ele precisa ter uma substância, um suporte, um lugar, uma data. Além disso, é necessário que essa materialidade possa ser manipulada pelos enunciadores e, por isso, há um regime de materialidade repetível definida por certas instituições, como a literatura, a ciência, o jurídico, etc (GREGOLIN, 2004b, p31).

Peça e filme trazem o mesmo dizer em materialidades diferentes e, com isso, constituem dois enunciados diferentes. Embora o dizer sobre Sade seja plural e caracterize um regime de materialidade repetível, suas leis de aparecimento são reguladas por instituições, as quais configuram regras de funcionamento diferentes. Isso nos faz perceber o peso das instituições na materialidade do enunciado, mostrando-se mais determinante que o “objeto”¹¹.

A materialidade em que a representação está inserida é cinematográfica. A discursivação de Sade demonstrada nesse estudo, passa por uma biografia, depois por um enunciado escrito e, por fim, encontra sua materialidade modificada pelo suporte em que se inscreve: o filme. O

¹¹ Segundo Foucault, “o enunciado não se identifica com um fragmento de matéria, mas sua identidade varia de acordo com um regime complexo de instituições materiais”. (FOUCAULT, 2007, p. 116)

enunciado fílmico está devidamente inscrito no lugar e no tempo do filme, o qual se define por uma instituição material¹²: a arte cinematográfica.

Tratar o status material de filme nos direcionou para uma questão-chave em nossa proposta de estudo: a linguagem. Ao tratar da materialidade dos enunciados e de suas regularidades, desembocamos numa questão de linguagem, pois sendo o enunciado uma materialização do discurso, sua efetivação se completa por meio de uma linguagem.

Seja cinema, seja teatro, o status material se revelará, em última instância, como um elemento ligado diretamente à forma e à linguagem, pois todas as materialidades engendram sentidos, mas são suas regras de funcionamento que lhe asseguram o “como” os discursos se materializam. Devido a essas diferenças no funcionamento, veremos que ao transferir um enunciado para outra materialidade, por mais patente que seja sua repetição, essa mudança de status material afetarà seus efeitos de sentido.

¹² Consideramos o cinema como uma instituição material devido a seu caráter regulador, o qual se constitui de normas e aparatos reguladores como qualquer outra linguagem, artística ou não. Ex.: um quadro só é um quadro devido ao lugar que ocupa em uma tela, ao material utilizado e à aceitação social de que aquilo realmente é um quadro.

CAPÍTULO II – A MATERIALIDADE DRAMÁTICA

No capítulo anterior, tentamos demonstrar o enunciado pautado na dispersão e na regularidade, ou seja, como a representação de Sade se constitui a partir de um já dito passível de modificação. No entanto, algumas contradições podem ser encontradas, as quais pretendemos problematizar a partir de agora.

Primeiramente, o problema que parece mais patente nesse estudo seria a questão das formas. Se o discurso é algo “movente”, como falar de formas como determinante? Seriam as formas aqui descritas algo imutável e rígido? Tentaremos demonstrar que, ao pautar a materialidade na linguagem, percebemos que suas leis de funcionamento se constituem concomitante com as contingências histórico-sociais. Centraremos nossa discussão na materialidade teatral, a qual possibilita a emergência do enunciado dramático e nos possibilitará abordar, mesmo que de maneira sucinta, o que tange a vontade de verdade sobre a arte em geral.

Ao abordar a questão da vontade de verdade, pretendemos demonstrar que não se trata de uma opção puramente estética, mas sim, de uma questão de definições adquiridas ao longo da história e no seio das sociedades.

2.1. TEATRO: UMA LINGUAGEM ARTÍSTICA

A vontade de verdade da arte se constitui nas diversas materialidades, dentre as quais, a linguagem teatral. A definição do teatro e seu reconhecimento enquanto linguagem artística se faz concomitante com suas contingências históricas, demonstrando uma interdependência entre

arte/linguagem/história. Entretanto, a verdade do teatro não se constitui dos fatos que compõem uma peça, tampouco de seu enredo, mas sim, das regras de funcionamento que compõem sua materialidade.

Em nosso estudo, não se faz relevante se realmente houvera o debate entre os ideais do Marquês em oposição aos do revolucionário Marat, pois o que pretendemos analisar são os elementos que permitiram tal enunciado se materializar em uma superfície teatral, bem como identificar quais recursos de linguagem asseguraram tal possibilidade de embate. Isso faz com que não importe a maneira como Sade fora descrito, tampouco a presença de verossimilhança na peça, mas sim, a maneira como a linguagem teatral materializa esse enunciado, o qual emerge de um discurso reconhecível; e como tal enunciado modifica a rede de sentidos que envolve o nome do Marquês.

No caso do enunciado da peça, temos uma representação que se definiu como artístico por conta de um conjunto de regras anônimas e históricas. No entanto, as regras que entram em jogo são as que o possibilitam emergir em uma superfície dramática, a qual é determinada por uma variação artística que podemos chamar de linguagem teatral.

A partir disso, buscaremos algumas etapas que constituíram o teatro em linguagem, analisando como esses elementos se desenvolveram respondendo às contingências históricas e sociais.

2.2. LINGUAGEM TEATRAL E SEUS ELEMENTOS MATERIAIS

Ao abordar uma linguagem, buscamos elementos que permitam seu reconhecimento histórico enquanto uma estrutura, fato que nos remete, primeiramente, à busca das origens. No

entanto, devemos buscar as “origens” não como uma matriz, mas como uma das etapas de um processo descontínuo, ou seja, as origens importam para descrever qual fora a especificidade do teatro e como se desenvolveu essa linguagem em diferentes etapas históricas.

Segundo Fernando Peixoto (1986), a palavra teatro deriva, etimologicamente, do verbo grego *theastai*, o qual significa ver, contemplar, olhar. Já para Sábato Magaldi (2006), embora se aproxime da definição de Peixoto, temos uma ampliação conceitual, pois, ao dizer que teatro deriva de *teatron*¹³, Magaldi demonstra que a palavra abarca não só o ato de olhar, mas sim, a organização dos elementos e o lugar em que se constitui um espetáculo. Como percebemos, mais que o simples verbo relacionado ao ato de olhar, a etimologia de teatro pode remeter a “lugar de onde se vê” Isso nos permite refletir sobre a concepção de teatro na atualidade, a qual se refere tanto à linguagem quanto ao espaço físico em que se materializa.

Ao buscar a origem na terminologia grega, o que buscamos é a especificidade do teatro enquanto linguagem e, para isso, faz-se necessário atentar para um outro dado inicial em que se pauta a linguagem teatral: desde os seus primórdios fora destinada à encenação. Apesar de tornar-se freqüente a admissão de um texto teatral apenas como uma tipologia literária, devemos ter consciência de que isso impossibilita a apreensão do teatro enquanto linguagem própria:

Ler teatro, ou melhor, literatura dramática, não abarca todo o fenômeno compreendido nessa arte. É nele indispensável que o público veja algo[...] A lembrança da etimologia de teatro tem por fim não apenas a busca de seu conceito, mas também o esclarecimento de um dado inicial, cuja omissão vem originando diversos equívocos, entre os quais, sobretudo, o da precedência da arte literária, com prejuízo do conjunto do espetáculo (MAGALDI, 2006, p. 7-8).

¹³ A etimologia grega de teatro dá ao vocábulo o sentido de miradouro, lugar de onde se vê [...] Na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, *teatron* correspondia à platéia, anteposta à *orquestra* e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou semicírculo. Não se dissocia da palavra teatro a idéia de visão. (MAGALDI, 2006, p. 7)

Isso demonstra que, para Magaldi, a literatura dramática não se constitui de uma escrita, mas sim de uma proposta para encenação desde sua “gênese”. No entanto, por não ter a oportunidade de assistir ao ato cênico propriamente, buscamos em *Marat/Sade*, de Peter Weiss, elementos formais que possam ser identificados no corpo do texto dramático, permitindo-nos afirmar que se trata de uma linguagem dramática, logo, de uma peça.

Admitir que uma peça teatral escrita em um livro pode ser considerada como uma ramificação da literatura – texto dramático – não é de todo intolerável, porém, devemos atentar que, enquanto realidade teatral, temos algo incompleto. Ao ler um texto dramático, mesmo que não se tenha a possibilidade de assistir à representação, existem elementos que permitem apreender que se trata de uma peça e não de um romance, ou uma novela, pois é preciso ter consciência que uma peça fora escrita para ganhar materialidade em uma encenação, em um espetáculo.

Partindo desse “prejuízo” anunciado, resta-nos buscar no enunciado eleito para análise, elementos formais que, mesmo em seu estado escrito, nos permitam apreendê-lo como linguagem teatral, a qual difere da literatura. Para tanto, o primeiro elemento que devemos compreender é a terminologia “literatura dramática”:

Existe uma escrita literária, também chamada de escrita dramática. Que efetivamente pertence ao domínio do teatro, mas igualmente tem seu espaço na história da literatura. Existe uma escrita cênica, que desenvolve uma linguagem específica, que frequentemente parte da escrita dramática (PEIXOTO, 1986, p. 24).

Como podemos ver, há circunstâncias em que se permite incluir o texto dramático em uma concepção de literatura, mas a especificidade da linguagem teatral é cênica, mesmo quando parte de um texto escrito, fazendo com que tanto a escrita dramática quanto a escrita cênica se

desenvolvam por recursos próprios à linguagem teatral. Apesar de assegurar seu espaço na literatura, a escrita dramática pertence ao domínio do teatro, isto é, sua realidade se faz na materialidade teatral¹⁴.

Ao ler um texto dramático com a consciência de que não poderemos assistir sua efetivação em uma encenação, recorreremos a alguns elementos que nos permitem apreender essa suposta “função” do texto dramático, caracterizada pela própria etimologia da palavra “drama”, a qual significa ação¹⁵. Mas onde estariam esses elementos que nos permitem apreender essa especificidade do drama enquanto texto destinado à ação? Em elementos da própria estrutura do texto dramático.

2.3. O DRAMA

Na peça *Marat/Sade*, inicialmente, podemos observar que o fio condutor da ação está no ponto de vista de Sade em oposição ao de Marat, isto é, os dois dialogam, constituindo, então, um dos principais elementos formais do drama: o diálogo:

O diálogo é uma das convenções essenciais do drama. O texto dramático, mesmo nas suas formas épicas que introduzem a narração, é inimaginável sem o diálogo. Este, se de um lado é a forma imediata da comunicação humana, é de outro lado, particularmente no seu significado dramático, expressão do conflito, do choque de vontades, da discordância [...] defendidos por vontades e paixões antagônicas (ROSENFELD, 1985, p. 41).

¹⁴ Para Yves Stallone, apesar de se efetivar em uma encenação, a linguagem teatral não tem como se desvencilhar de uma atividade escrita: “o texto dramático é constituído pela fala pronunciada dos atores [...] esse texto dito (e, para que seja dito, é preciso, antes, ter sido escrito pelo autor) é sustentado e montado por um jogo cênico guiado.” In: STALLONE, Yves. Os gêneros literários. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 44.

¹⁵ Segundo MAGALDI, “Drama, etimologicamente, significa ação. A simples conversa entabulada como diálogo, não constitui ação, e por isso carece de teatralidade”.

Temos, então, um primeiro fator para uma aceção de drama como um elemento formal que desenvolve a peça. Na peça em questão, o diálogo entre Marat e Sade não corresponde ao tema, pois o tema estaria no próprio título¹⁶, o qual define o que acontecerá na peça. O diálogo entre as personagens, nesse caso, converte-se em elemento formal do drama, pois funciona como possibilitador do desenvolvimento da ação. Assim sendo, temos um diálogo que se converte em elemento estético com o propósito de desenvolver a teatralidade¹⁷ das personagens e permitir que as paixões antagônicas de Sade e de Marat expressem tal dramaticidade em um tempo presente – dia 13 de julho de 1808 – e em um espaço determinado – a sala de banhos do sanatório. Com esses elementos, resumimos o que pode ser definido enquanto as três unidades constitutivas do drama aristotélico¹⁸: a unidade de ação, a unidade de tempo e a unidade de espaço¹⁹. Embora tenha se desenvolvido com o passar dos anos, muito do que se vê na linguagem dramática ainda corresponde a essa tríade.

2.4. GÊNERO E ESTILO DRAMÁTICOS

A linguagem teatral se constitui de elementos formais, dentre os quais destacamos o diálogo. Não o diálogo comum, a simples conversa entre duas pessoas – ou dois personagens –,

¹⁶ O título é: *A perseguição e assassinato de Jean-Paul-Marat representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do senhor de Sade*.

¹⁷ Teatralidade, nesse caso, no sentido de Barthes: “o que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir de um argumento escrito”. In: STALLONE, Yves. Os gêneros literários. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 44.

¹⁸ Importante ressaltar que estamos falando de uma convenção, isto é, atribui-se a Aristóteles essas três unidades. No entanto, Rosenfeld assegura que apenas a unidade de ação fora considerada realmente importante para Aristóteles: “As famosas três unidades de ação, lugar e tempo [...] só a primeira foi considerada realmente importante para Aristóteles”. In: ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectivas, 2000, p. 33.

¹⁹ Para Aristóteles, cada gênero deveria considerar sua pureza, sendo inconcebível uma mistura entre o drama e o épico, por exemplo: “a diferença está em que aquela (poesia épica) se compõe num metro uniforme e é narrativa. Também na extensão; a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução solar ou superá-la pouco” In: TSCHERN, Milica. Semelhanças entre o método de Antonio Cândido e a reformulação da teoria do drama moderno de Szondi. Línguas e Letras, 2008.

mas sim, o diálogo como elemento essencial que possibilita o desenvolvimento da ação, isto é, como elemento *a priori* estético.

Juntamente com o diálogo, a própria estrutura do texto dividida em dois atos, a presença do prólogo, a apresentação, a caracterização das personagens já nos parece indícios suficientes para compreender que em *Marat/Sade* estamos diante de um texto dramático. No entanto, nossa proposta visa a compreender como esses elementos constituem um enunciado dramático e, mais que isso, como esses elementos formais ativam um efeito estético peculiar à linguagem teatral.

Segundo Szondi, o drama moderno surgiu no Renascimento “quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente nas relações humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal” (SZONDI, 2001, p.13). Isso contrasta com a idéia de dramático, pois, na peça em análise, temos prólogo, coro, epílogo.

Como destacamos no primeiro capítulo, o texto abarca uma caracterização histórica minuciosa da personagem Sade. Nessa caracterização, temos descrições detalhadas sobre as vestimentas, a idade e a aparência física da personagem que deverá atuar em uma encenação. Em seguida, já na apresentação, temos um anunciador que introduz Sade da seguinte maneira:

Vejamos agora este senhor um tanto gordo
 (Mostra Sade que, entediado, vira as costas ao público.)
 que perseguido pela estrela da má fama
 há cinco anos está entre nós
 vítima de inúmeras perseguições e privações
 Aí está o senhor de Sade antigo marquês
 que imaginou esta peça e com gênio insuperável
 foi autor de obras conhecidas e queimadas
 pelas quais foi banido muitos anos
 Vereis agora o dia treze de julho de mil oitocentos e oito

como há quinze anos iniciou-se a noite eterna
 para aquele que ali está na banheira
 (mostra Marat)
 (WEISS, 2005, p. 42)

Essa é uma reprodução do texto escrito, ou seja, recortamos um fragmento do texto dramático que se constitui de elementos formais capazes de o determinar e o identificar enquanto um texto destinado à ação. Como se constituísse um quadro, o anunciador prepara todo o ambiente onde se desenvolverá a ação, bem como a disposição das personagens a fim de que o espectador tenha claro o que irá assistir. Ao apresentar o personagem Sade, temos uma determinação entre parênteses: “Sade vira-se de costas ao público”²⁰ (WEISS, 2005, p. 42). O texto prossegue com um anunciador/narrador que situa o Marquês de Sade na peça, bem como caracteriza o momento em que se passa o evento.

Nesse recorte, reconhecemos apontamentos históricos que conferem verossimilhança ao personagem. Apesar de ser um texto fictício, há muito da história dita real neste recorte. A gordura de Sade²¹, sua atitude de tédio²², suas perseguições, privações e uma data. No período de 1808, Sade realmente se encontrava em Charenton – desde o ano de 1803. Charenton fora um sanatório destinado a doentes mentais e, apesar de os médicos dessa instituição acusarem

²⁰ Esse recurso, conhecido como didascália, é empregado para indicar como a personagem deve proceder em uma encenação. As didascálias podem ser elaboradas, tanto pelo escritor do texto dramático, quanto pelo diretor/encenador. Conf.: STALLONE, Yves. Os gêneros literários. Rio de Janeiro: Diefel, 2001. cap. “O gênero dramático”, p. 39.

²¹ A obesidade do Marquês fora muitas vezes descrita em documentos e textos da época, como no texto *Recordações da Revolução e do Império*, de Charles Nodier: “não notei logo nele senão uma obesidade enorme, que atrapalhava bastante seus movimentos ao ponto de impedi-lo de manifestar um resto de graça e elegância, cujos traços se encontravam no conjunto de suas maneiras e em sua linguagem” Conf. PEIXOTO, Fernando. Sade – vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 236.

²² “passando ao meu lado eu o cumprimentava a ele respondia com uma polidez fria, que afastava qualquer idéia de começar uma conversa”. Escrito por L. J. Ramon, médico que cuidara de Sade em seus últimos dias de vida. Conf. PEIXOTO, Fernando. Sade – vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 245.

insistentemente a sanidade do Marquês²³, argumentando que ali seria um lugar de doentes e não de pessoas de comportamento “imoral”, Sade passou muitos anos nesse sanatório.

Essa narrativa permeada de fatos históricos, esse diálogo com a realidade, nos remete a elementos que correspondem ao chamado teatro épico, o qual se opõe ao dramático:

Ninguém duvida que as formas dramática e épica se distinguem estruturalmente, embora não se deva, desrespeitando condições históricas, impô-las como esquemas normativos. Naquela, *dramatis personae* ‘imitam’, por gestos e palavras, acontecimentos como se estivessem acontecendo atualmente; nesta, um narrador conta acontecimentos como acontecidos (ROSENFELD, 2005, p. 134).

Seguindo o recorte da peça acima, temos um narrador que introduz a personagem, situa-o na história e, principalmente, impõe uma data em que tudo teria se passado. Não restam dúvidas que se trata de um narrador que descreverá acontecimentos como já acontecidos, além de outras especificidades que assegurariam o caráter épico da obra. No entanto, temos *dramatis personae* imitando acontecimentos como se estivessem acontecendo atualmente, pois, apesar de se tratar de personagens históricos, o diálogo só acontece na peça.

Como podemos observar, se pensarmos no drama como um gênero, uma forma fixa em oposição ao épico, teremos problemas em analisar a peça de Weiss, pois encontraremos as duas ocorrências. Não resta dúvidas que existe uma diferenciação entre o gênero dramático e o épico, sendo que tal oposição se impõe desde Aristóteles, para o qual um drama deveria ter duração marcada e pautar-se-ia na ação de personagens no presente, enquanto que o épico corresponderia a uma narrativa com elementos históricos. Essa diferenciação sobreviveu por séculos, como podemos ver na descrição de Rosenfeld:

²³ O médico-chefe de Charenton escrevera ao ministro da polícia pedindo a remoção de Sade: “este homem não é um alienado. Seu delírio é o do vício e não é uma casa consagrada ao tratamento médico de alienação que esta espécie de delírio pode ser reprimido” Conf. PEIXOTO, Fernando. Sade – vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 240.

Na obra épica, o narrador, dono da estória, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro e o fim da estória, ao passo que no drama o futuro é desconhecido por brotar do evoluir atual da ação que, em cada apresentação, se origina pela primeira vez [...] Coro, prólogo, epílogo, (e seus derivados) são elementos épicos por se manifestar através deles, o autor transformado em “eu épico” (ROSENFELD, 2005, p. 136).

Todos esses elementos descritos como épicos podem ser identificados na peça de Peter Weiss. Temos um narrador que conhece o fim da história, a qual culminará no assassinato de Jean Paul Marat; temos um prólogo que explica em quais circunstâncias se desenvolverá a narrativa proposta; temos um coro que se faz presente julgando, criticando e interferindo nas falas das personagens²⁴. Enfim, temos todos os elementos que constituem uma peça correspondente ao gênero épico. Porém, não se trata de um épico enquanto gênero, mas sim, de uma peça com elementos épicos: temos um gênero dramático em que Weiss utiliza traços estilísticos épicos, os quais foram consagrados por Bertold Brecht.

2.5. BRECHT E O ESTILO ÉPICO

Essa denominação e conceituação de “gênero épico” fora um recurso estilístico consagrado por Bertold Brecht, o qual visava modificar a forma de “teatro culinário”, trazendo para a encenação elementos que despertassem a consciência crítica do público.

O teatro épico visa, em síntese, a fazer do espectador um observador crítico; a despertar sua atividade; a obrigá-lo a decisões; a opor-se à ação, em vez de

²⁴ Numa estrutura rígida, o coro desempenha papel central, exercendo inúmeras funções. Representa, principalmente, a ‘pólis’: é a sociedade, para os gregos uma espécie de ordem universal, que se faz presente, julgando e comentando, criticando e mesmo interferindo nos conflitos dos homens. O coro, assim, assume quase o papel de espectador ideal. (PEIXOTO, 1986, p. 68-69)

imiscuir-se nela. No teatro épico, os sentimentos traduzem-se por juízos e o homem é o objeto de estudo (não se supõe que ele seja conhecido), além de mudar e ser mutável [...] o ser social condiciona o pensamento, alterando a forma dramática, segundo a qual o pensamento condicionaria o ser (MAGALDI, 2006, p. 105).

Brecht desenvolveu um método que buscava renovar a função do teatro respondendo, então, às novas contingências sociais. Em seu contexto, Brecht considerava que o teatro teria assumido uma função de mero entretenimento burguês, momento de alienação inaceitável em tempos de utopia revolucionária. A proposta brechtiana contra essa alienação burguesa modificara a forma teatral em voga, a qual privilegiava o teatro constituído por elementos que compunham o drama dito “puro”. Ao utilizar elementos como o prólogo e o coro, Brecht resgatou elementos do teatro grego, entretanto, esses elementos retornaram com um significado inteiramente renovado, pois agora eles estão ali justamente para que o público perceba que se trata de uma encenação e, com isso, não se identifique com as personagens, mas sim que as estranhe. O teatro consagrado à catarse desde Aristóteles, agora deveria ter um cunho social e modificador por meio de um recurso chamado estranhamento²⁵:

Tornar algo estranho, fazer-nos olhar esse algo com novos olhos, implica a existência prévia de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva (JAMESON, 1999, p. 64).

No contexto em que emerge a teoria épica teatral de Brecht, há uma motivação de ruptura com as bases do drama tradicional vigente e, ao mesmo tempo, uma aceitação artística de sua proposta. Apesar do cunho inovador, este autor busca nas entranhas do próprio teatro sua

²⁵ Desfamiliarização, efeito de alienação e distanciamento são outras terminologias utilizadas para esse recurso brechtiano, no entanto, a definição de Brecht fora “efeito V”.

modificação²⁶ pois, para desfamiliarizar algo, faz-se necessário que algo seja familiar, conhecido. Portanto, o estranhamento proposto por Brecht não se dá apenas na temática, mas sim na própria linguagem teatral, com uma proposta que visara “educar e entreter” ao mesmo tempo.

Nesse sentido, podemos reconhecer na peça *Marat/Sade*, de Peter Weiss, uma forte presença brechtiana. Ao assistir à peça – ou ler o texto dramático – seria empobrecedor ignorar os elementos épicos em detrimento de uma análise que vise apenas o embate entre os argumentos de Marat em oposição aos de Sade, para, ao final, definir quem tem a razão. O que importa apreender é o processo em que o embate acontece, ou seja, o importante é perceber qual o significado dos elementos considerados épicos, perceber por que há interferências no diálogo em que temos uma posição individualista em oposição a argumentos coletivos: o importante é reconhecer que se trata de uma peça, reconhecer uma história, perceber seu caráter artístico e mutável para, por fim, estranhá-la. No caso de Brecht, o palco deve ser o lugar de experimentos sociológicos:

Fito precípua do seu ‘cientificismo’ é demonstrar a um público inteiramente ‘acordado’ experimentos sociológicos. Como bom professor, apresenta a lição mediante exemplos, encarregando atores de os ilustrar. Mas é ele, o narrador, que conta o caso; os atores ajudam a demonstrá-lo. Não são os seus diálogos e a causalidade intrínseca das ocorrências que, elo por elo, impelem a ação, mas o método dialético do narrador que procede ‘aos saltos’. Os diálogos apenas se inserem no amplo quadro narrativo que fixa as circunstâncias do experimento, as condições sociais. Quando o diálogo se inflama ao ponto de envolver a assistência arrebatada na sua corrente mágica, o professor freia os atores e interpõe resistências épicas de serenidade e ironia a fim de mantê-la na atitude observadora e crítica [...] (ROSENFELD, 2005, p. 154).

Como podemos perceber, os elementos épicos de Brecht são partes de uma “experiência”, a qual tem por função despertar a consciência crítica do espectador. Sempre que houver um

²⁶ “É fácil mostrar que o efeito de alienação é uma adaptação – embora a fins inteiramente novos – de técnicas do teatro antigo, medieval e chinês; o próprio Brecht insistiu nessas influências”. In: ROSENFELD, Anatol. Teatro moderno. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 153.

“encantamento” capaz de iludir o público, os elementos épicos entram em cena para acordá-lo. Ao propor essa ruptura do diálogo – principal elemento do drama – por intermédio de um narrador – tipicamente épico -, percebe-se que a primeira ruptura é com a forma fixada como dramática, na qual os elementos épicos desempenham grande eficácia para que se obtenha tal distanciamento do público.

Se pensarmos todos esses elementos aplicados à peça *Marat/Sade*, podemos perceber quão brechtiana se revela, pois no texto temos um diálogo costurado por um narrador responsável por contar a história do assassinato de Marat. Apesar da riqueza das falas de Sade e de Marat, temos as cenas interrompidas por um coro e pelas músicas, os quais têm por função “devolver” a história ao narrador e “acordar” o público. Mesmo em momentos que os argumentos das personagens Sade e Marat parecem tomar força, logo surge um “padre Roux”, uma Rossignol e, principalmente, o diretor Coulmier. Todos esses elementos são extremamente importantes para que a revolução na qual culminará a peça seja percebida pelos espectadores, demonstrando o caráter dramático e ao mesmo tempo épico da peça, características fundamentais para que se conheça o pano de fundo social que está por trás do diálogo entre Sade e Marat, bem como a vontade de revolução latente em qualquer sociedade.

Apesar de todos esses elementos épicos, continuamos com um enunciado dramático, pois, há que se diferenciar que quando falamos de enunciado dramático, estamos nos referindo ao gênero, enquanto que ao dizer que a peça contém elementos épicos, constata-se um estilo. Para Rosenfeld, isso se explica por se admitir facilmente a aproximação entre gênero e traço estilístico:

Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica

(epopéia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterá, além de traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos de outros gêneros. (ROSENFELD, 2000, 18).

É justamente essa relação que permite a Weiss utilizar traços estilísticos épicos em sua peça de cunho dramático. Como já descrevemos acima, a peça *Marat/Sade* corresponde ao gênero dramático principalmente por seu caráter de espetáculo não efetivado. Embora estivéssemos focados na representação de Sade em relação a Marat por meio do diálogo, há que se ter em conta que, na peça de Weiss, Sade é escritor, ator, diretor e interno do manicômio de Charenton. Portanto, para apreender o funcionamento de Sade enquanto um enunciado teatral, devemos atentar para a multiplicidade de fatores que o envolvem e o constituem, seu desdobramento, os recursos épicos que possibilitam apreendê-lo e, principalmente, o estranhamento proporcionado por Weiss. Devemos reconhecer o estranhamento no fato de Weiss atribuir a Sade a escrita, direção e atuação na peça. O estranhamento está em colocar o teatro dentro do teatro, a personagem representando a personagem, elementos que o dramaturgo articula divinamente.

Esses apontamentos demonstram que o autor da peça articulou elementos épicos, no entanto, elementos épicos dentro da lógica brechtiana, a qual, no contexto de Weiss, tem um apelo mais estético que reacionário, pois, após os “experimentos” de Brecht, a linguagem teatral incorporou esses elementos e os converteu em elementos estéticos. Apesar de não restringir os elementos épicos e sempre tentar aplicá-los em uma prática, os recursos de Brecht foram tão bem aceitos e assimilados dentro de uma prática teatral que acabaram sendo incorporados à essa linguagem, isto é, ao reconhecer e institucionalizar as práticas brechtianas, a linguagem teatral converteu-as em elementos formais e, conseqüentemente, modificou-se o próprio conceito de arte:

A dimensão fundamental de Bertold Brecht reside talvez na complexa problemática que soube, como ninguém, trazer à luz com suas idéias sobre o teatro. Idéias que, longe de afetarem apenas, como poderia parecer à primeira vista, a especificidade da linguagem teatral, atingem a função da arte em sua raiz, mergulhando, assim, na própria estrutura da civilização contemporânea (BORNHEIM, 2007, p. 111).

O que pretendemos demonstrar, a partir disso, é como Brecht desenvolveu uma prática teatral utilizando-se da própria linguagem teatral, reativando elementos já existentes, entretanto, conferindo a esses elementos uma nova significação. O teatro, antes destinado à purgação do público, passa por uma fase em que a consciência crítica, despertada pelo estranhamento, atribui a ele uma especificidade diferente da proposta aristotélica: o teatro passa a ter uma função contestatória e reacionária. No entanto, ao ser assimilado pela linguagem, os elementos épicos já não possuem a força reacionária de outrora, ocupando uma função estética que influencia na qualidade artística atribuída a uma peça. Ao desestabilizar as bases de uma linguagem artística, Brecht modifica a própria verdade da arte, a qual assimila as “experiências” desse grande dramaturgo e possibilita a formulação de novos enunciados nessa direção. Operação semelhante acontece em relação ao enunciado de Sade, pois, ao realizar transformações e materializá-lo em uma linguagem, toda a rede de significações sobre Sade sofre alterações, bem como possibilitam a criação de novos enunciados, exemplo que demonstraremos no enunciado fílmico.

2.6. O DISCURSO ARTÍSTICO

Ao descrever o processo no qual Brecht se utilizou de recursos de uma variação artística para modificar a “verdade” sobre a arte, buscamos desvelar como a arte sofre coerções ao mesmo tempo em que impõe regras, isto é, a arte é uma instância reguladora do que pode ser feito na/por

meio da arte. Entretanto, mais que uma instância reguladora, a arte é também um discurso e, ao considerar a arte como um discurso, concordamos que ela sofra controles e seleções pelos quais passam todos os discursos, pois “são os discursos eles mesmos que exercem seu próprio controle” (FOUCAULT, 1998, p. 21).

Um discurso só terá materialidade depois de passar pelo crivo da ordem vigente e se materializar em alguma linguagem. Esse procedimento pode ser reconhecido na proposta brechtiana, a qual, ao desenvolver transformações em uma dispersão artística – linguagem teatral – modifica o próprio discurso da arte, pois, devido ao seu caráter de instituição reguladora, o discurso artístico possibilita, absorve e formaliza tais transformações.

Após essa formalização dos recursos brechtianos, o que temos são elementos formalizados em uma linguagem teatral e reconhecidos pelo discurso artístico. Portanto, ao utilizar elementos épicos para materializar uma representação de Sade, Weiss o fez dentro de uma linguagem possível, utilizando recursos que o caracterizam como arte, sendo o próprio estranhamento reconhecido como um recurso formal estético.

A materialidade do enunciado dramático se constitui por meio desses elementos formalizados, os quais têm uma função primariamente estética, além de corresponderem a uma proposta para encenação. Não importa o gênero específico, pois, seja épico, seja dramático, desde que figure dentro da linguagem teatral, teremos um enunciado dramático devido ao seu caráter dramático, o qual se pauta em elementos formais de uma linguagem teatral.

Como já demonstramos, ao classificar um texto escrito como dramático, o que entra em funcionamento é a etimologia da palavra drama, a qual significa ação e, com isso, assegura a sua especificidade, mesmo que não se tenha a possibilidade de visualizá-lo em uma linguagem propriamente cênica. Portanto, reconhecemos a representação de Sade na peça como um

enunciado dramático por ser uma proposta de encenação, diferente da concepção que o enquadraria dentro de um gênero dramático puro em oposição ao épico.

Apesar desses apontamentos sobre o caráter estético dos elementos épicos, não estamos afirmando que a peça de Weiss não tenha um cunho reacionário político, mas sim que, ao materializar a representação de Sade em um enunciado dramático, sua primeira e única verdade será artística, privilegiando seu caráter estético. Por mais que haja uma temática histórica crítica, para se apreender tal mensagem, faz-se necessário a utilização de recursos estéticos, os quais asseguram a transformação e o funcionamento de Sade na materialidade da peça.

Como todo novo enunciado modifica e transforma a rede de discursos, há que se lembrar que o enunciado em análise, embora se ampare na arte mais que a modifique, provoca transformações no discurso do qual emerge: o discurso sobre Sade.

2.7. A VERDADE E A ARTE

Falamos sobre a verdade artística do enunciado proposto. No entanto, o que seria essa verdade artística? Quando mencionamos um discurso da arte, pensamos em tudo o que já fora dito, é e pode ser dito sobre a arte em nossa sociedade. Sendo o discurso algo movente, como defende Foucault, não nos parece prudente buscar uma matriz desse discurso, mas sim, suas possibilidades de emergência e, principalmente, sua ordem em determinada época.

Ao falar de linguagens artísticas, reconhecemos, como atuantes, a pintura, a literatura, a música, a dança, o teatro, a arquitetura, a escultura e, a mais nova delas, o cinema²⁷. Como

²⁷ Como podemos ver, aqui já há uma modificação na maneira tradicional de categorizar a arte, pois, ao invés de 7 são 8.

podemos ver, uma das maneiras mais convencionais para diferenciar as artes pauta-se na materialidade. No entanto, o que nos permite aproximá-las?

Não seria prudente de nossa parte tentar definir o que é a arte, pois isso exigiria uma mudança de direção em nossa proposta, além de ser uma tarefa por demais onerosa. Ao tentar definir a arte, buscaríamos sua constituição na história, sua função, seu valor conferido em determinada época e sociedade. Para escapar dessa armadilha que se impõe, simplificaremos essa questão alegando que a arte corresponde a um discurso de verdade que a define em determinada época, isto é, como explica Gregolin (2004), parafraseando Foucault, toda sociedade tem “subjacente às suas práticas, uma vontade de verdade que opõe o verdadeiro ao falso”:

A verdade, portanto, é uma configuração histórica: não há uma verdade, mas vontades de verdade que se transformam de acordo com as contingências históricas. Apoiada em um suporte e uma distribuição institucional, a vontade de verdade tende a exercer sobre os outros discursos uma espécie de pressão, um poder de coerção. Assim, ao propor uma existência de uma ‘vontade de verdade’, Foucault não a pensa como uma essência a ser descoberta, mas procura descrever e analisar os modos como a verdade vem sendo historicamente produzida [...] (GREGOLIN, 2004, p.98)

Como podemos observar, a verdade se modifica de acordo com as exigências histórico-sociais. O termo “vontade de verdade” se deve ao fato de que a verdade de hoje pode vir a ser a mentira de amanhã ou, como é mais freqüente na arte, uma “mentira” ganha reconhecimento e *status* de verdade com o passar do tempo²⁸. Como vimos no exemplo de Brecht, a arte se submete às contingências históricas e é passível de mudanças, porém, para modificar suas bases, faz-se necessário, primeiramente, que um elemento seja reconhecido enquanto artístico, ou seja, sem materialidade não há como ocorrer tal transformação. Quando Brecht desenvolveu seu efeito de

²⁸ O próprio Sade fora um ótimo exemplo disso. Condenado ao ostracismo em seu contexto, fora resgatado e elevado ao status de escritor universal pelo movimento surrealista. In: MORAES, E. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

estranhamento, o fez por meio da linguagem teatral. No entanto, devido à revolução causada, seus efeitos extrapolaram as fronteiras da linguagem teatral e atingiram a arte como um todo no que tange a sua verdade.

Dentro de nossa proposta de estudo, reconhecemos as linguagens – teatral e fílmica – como suportes em que se inscrevem os enunciados sobre Sade, os quais são distribuídos por uma instituição artística que permitiu constituir um Sade escritor, diretor e personagem que debate seus ideais com Marat.

Ao considerar Sade como um enunciado que emerge de um discurso, concordamos que, ao se materializar, esse enunciado sofrerá transformações e coerções de acordo com a realidade em que emirja, fato comum a qualquer discurso. Um discurso só terá materialidade depois de passar pelo crivo da ordem vigente e se materializar por meio de um enunciado em alguma linguagem. Portanto, considerar Sade como um discurso implica em reconhecer que não é o nome próprio “Sade” que o permite constituir um discurso, mas sim, tudo o que se pode manifestar decorrente desse nome próprio²⁹.

Partindo disso, reconhecemos na arte uma instituição material reguladora e dispersa, ou seja, há procedimentos que organizam a produção de discursos e o distribuem em materialidades possíveis. O teatro é apenas um suporte dentre várias outras materialidades que constituem a arte. Resta-nos desvelar como ele condiciona a vontade de verdade que o permite configurar como linguagem, a qual, como todas as outras vontades de verdade, sofrera inúmeras mutações devido às contingências histórico-sociais. Podemos identificar essas contingências por meio da ótima síntese proposta por Fernando Peixoto:

²⁹ Sade é considerado escritor, revolucionário, louco, filósofo e até adjetivo (sádico).

Do primitivo instinto de ser outro, da necessidade do disfarce lúdico, da vontade do homem ver-se a si mesmo reproduzido, do ritual religioso ou profano, da magia e da mais primária imitação da natureza, o espetáculo ganhou dimensão própria. Definiu seu campo de ação, respondeu às exigências dos homens, até enquanto veículo de informação. Situou-se e participou da vida das sociedades: entregou-se à religião, à política, ao vazio nihilista ou ao apocalipse anárquico [...] Transformou-se o espetáculo em pura e simples mercadoria, sujeita às leis de comércio [...] Embalada para presente, vendida em ‘supermercados culturais’ [...] mercadoria não deixará de ser, dentro da lógica da produção capitalista (PEIXOTO, 1986, p.28).

Essa síntese das etapas da linguagem teatral demonstra alguns dos anseios mais conhecidos da sociedade ocidental ao longo da história. Esse esquema poderia ser aplicado às artes em geral, porém, é no início dessa síntese que podemos depreender que se trata especificamente da linguagem teatral. Apesar do tom de lamentação ao dizer que se transformou em mercadoria, não devemos pensar no teatro – e nas artes em geral – como algo supérfluo. O que devemos perceber é o fato de o teatro estar situado dentro da contingência histórica social de nosso contexto, pois, estando a “verdade” atual pautada no capitalismo, tudo o que existe e tem materialidade sempre terá algum vínculo com essa lógica, seja para confirmá-la, seja para negá-la.

Ao conceber o teatro como uma linguagem, buscamos alguns procedimentos que o constituem enquanto uma dispersão dentro da instituição artística, reconhecendo que se trata de apenas uma das diversas possibilidades de manifestação da vontade de verdade, direcionando-nos a pautar nosso estudo na materialidade. Essa materialidade corresponde, mais que à forma, ao caráter estético que compunha tal arte, bem como os elementos que constituem essa materialidade. Isso significa que, embora haja essa interferência externa na constituição histórica da linguagem teatral, há também algumas normas que condicionam como a realidade poderá ser recriada, isto é, existem regras que condicionam e possibilitam a materialização de um enunciado e são essas regras que atestam sua existência.

Não há uma hierarquia que coloca o discurso como determinante do enunciado. O discurso é movente e se ancora em procedimentos reguladores que estão na linguagem, os quais podem ser modificados de acordo com as exigências sociais, entretanto, sempre conservando traços que o asseguram enquanto linguagem. Para que um elemento externo modifique a estrutura artística, primeiramente terá que adquirir materialidade em um enunciado para, em seguida, ser convertido em elemento formal confirmado pelas contingências históricas. Não basta existir uma boa idéia, como também não basta que determinado elemento represente um “marco histórico” – como no caso de Brecht –, mas sim, faz-se necessário que tal elemento seja aceito, assimilado e instituído enquanto elemento formal:

A história da arte não é determinada por idéias, mas pelo seu vir-a-ser formal. Alguns dramaturgos extraíram da nova temática do presente um novo mundo de formas. Ele terá seqüência no futuro? Certamente, tudo que é formal, em oposição ao temático, contém em si sua tradição como futura possibilidade (SZONDI, 2003, p.183).

Como argumenta Szondi, há uma dialética entre temas e formas, sendo esse último privilegiado na arte. Na arte, um tema só ganhará materialidade artística no momento em que se converter em elemento formal, pois sua tradição privilegia as formas. Mas o que seria essa tradição? A tradição pode ser concebida como a vontade de verdade da qual falamos anteriormente, amparada, nesse caso, tanto no suporte da linguagem teatral quanto pela instituição artística, sendo que essa última privilegia seu caráter estético-formal ao converter a própria realidade em signos formais. A vontade de verdade sobre a arte é o que constitui sua tradição.

É nessa trama que entendemos como artístico o enunciado sobre a representação de Sade. Tanto no caso da peça quanto do filme, temos um Sade que dialoga com Marat, entretanto, esse

diálogo é fictício, possibilitado apenas na condição de ficção. As personagens, embora correspondam a indivíduos históricos, são postos em funcionamento por meio de um recurso tipicamente dramático: o diálogo. Portanto, nesse caso, o diálogo deve ser reconhecido como elemento formal que possibilita essa “ação” e, sendo assim, se reconhece na forma de enunciado dramático dentro da linguagem teatral. No contexto em que se constitui a peça *Marat/Sade*, a arte possui um cunho estético, pois “na modernidade, a forma artística vai ganhando primazia em relação ao conteúdo” (HUPPES, 2000, p. 44).

2.8. LINGUAGEM ARTÍSTICA: O PRIVILÉGIO DA FORMA

Os enunciados dramático e fílmico sobre a representação de Sade constituem-se em materialidades diferentes, as quais asseguram sua singularidade. Por serem duas instâncias materiais que correspondem a variações do discurso artístico, esse fato implica em privilegiar o aspecto formal estético.

Ao observar a representação de Sade em duas materialidades diferentes, buscamos privilegiar a forma como são apresentados tais enunciados. Apesar das diferenças apresentadas no início desse estudo, reconhecemos que o enunciado dramático sobre a representação de Sade se constitui baseado em fatos históricos, permitindo, então, que esse enunciado figure dentro de um drama histórico:

O drama histórico – em que pese a aparente fidelidade aos fatos – tem um débito maior com a imaginação e com a técnica do que propriamente com o campo da realidade, onde a sugestão da matéria a tratar é recolhida [...] investem na elaboração da forma muito mais do que a primeira vista se admite. (HUPPES, 2000, p. 44-45)

Na peça de Peter Weiss, embora tenhamos falas e qualificações que remetem à história, devemos apreender a técnica empregada para conferir materialidade à representação. Há uma certa resistência em admitir as formas como determinantes, entretanto, para se constituir o enunciado sobre a representação de Sade na peça, apesar de seu diálogo com a história, sua materialidade se ampara em elementos formais. Para Barthes (2003), a literatura, bem como todas as obras de arte – onde incluímos o teatro e o cinema – são sistemas significantes, nos quais o sentido está na forma, muito mais que no conteúdo. Esse teórico costuma explicitar sua preocupação com as **formas**, privilegiando-as em detrimento do conteúdo ou da suposta função:

[...] são como a nave de Argos: as peças, as substâncias, as matérias do objeto mudam, de tal forma que o objeto é periodicamente novo, e entretanto o nome, isto é, o ser desse objeto permanece o mesmo; trata-se pois mais de sistemas do que de objetos: seu ser está na forma, não no conteúdo ou na função (BARTHES, 2003, p. 71).

Isso pode ser demonstrado na relação entre os enunciados fílmico e dramático, os quais tratam do mesmo conteúdo e da mesma função – a representação de Sade – ora, não se trata da mesma forma. Enquanto um possui materialidade escrita, o outro se constitui na linguagem cinematográfica, isto é, temos um mesmo discurso e um mesmo enunciado em materialidades diferentes.

É por meio das linguagens artísticas e suas formas que buscaremos demonstrar como elementos peculiares de cada materialidade condicionam e interferem nos sentidos. É nessa tradução de sentidos que buscamos analisar como a linguagem influencia diretamente na constituição de sentidos, principalmente por meio de sua materialidade.

No caso da linguagem teatral, observamos que o enunciado dramático se caracteriza por uma proposta para encenação. Uma proposta significa que temos uma direção, porém, não uma

forma definida. Apesar de nossa memória sobre como deve ser uma encenação, o mundo fornece uma infinidade de maneiras para se apreendê-la. Por isso, continuamos a insistir que a efetivação de um enunciado teatral só pode ser apreendida por meio de uma encenação:

O que está escrito e impresso ainda não tem forma cênica. Sempre que achamos ‘essas palavras têm que ser pronunciadas de determinado modo, têm que ter determinado tom ou ritmo...’, infelizmente, ou talvez felizmente, cometemos um grande erro. Caímos no que há de mais terrível na tradição, no pior sentido da palavra. Uma infinidade de formas inesperadas pode surgir a partir dos mesmos elementos, e a tendência natural de recusar o inesperado leva inevitavelmente à redução desse universo potencial (BROOK, 2005, p. 45).

É nesse sentido que um enunciado dramático diferencia-se do cênico. Por não haver uma efetivação, buscamos referências na base da tradição dramática, a qual fornece alguns subsídios para vislumbrar como se materializa um enunciado na prática cênica. Procuramos por elementos formais porque precisamos saber o que caracteriza um enunciado, o que constitui sua realidade, a qual, nesse estudo, buscamos na materialidade: buscamos a realidade da representação de Sade em sua forma.

Apesar de pautados na materialidade, há que se ter em conta que as formas são importantes, mas não há como considerá-las absolutas, pois essas formas não se caracterizam como algo extremamente rígido:

Na vida, nada existe sem forma [...] a forma é necessária, porém não é tudo [...] O processo de dar forma é sempre um compromisso que temos que aceitar, dizendo ao mesmo tempo: ‘É provisória, tem que ser sempre renovada’. Trata-se de uma dinâmica que nunca terá fim (BROOK, 2005, p. 45).

O enunciado sobre a representação de Sade compõe essa dinâmica. Embora Brook esteja falando especificamente da forma cênica em relação à dramática, ao propor uma análise sobre

Sade em duas materialidades percebemos que o mesmo ocorre na materialidade fílmica, pois tal enunciado pauta-se em formas diferentes para adquirir existência. Podemos representar Sade na materialidade fílmica e na dramática, as quais, por se tratar de duas variações artísticas, constituem dois enunciados diferentes dentro de uma realidade artística. Pautar a realidade artística em seu caráter estético nos permite suspender elementos externos à materialidade em que se inscrevem.

Ao entender que o enunciado teatral se efetiva apenas em uma encenação, a qual possui diversas maneiras de se efetivar, visamos demonstrar como Peter Brook efetivou essa proposta no cinema, fazendo com que o enunciado sobre Sade ganhe outro status, logo, outro sentido. Embora conscientes de que se trata de uma opção de Peter Brook, entendemos que, ao transpor a peça para outra materialidade, essa repetição já modifica os sentidos do enunciado devido às leis que regulam cada linguagem.

A questão do encenador – Peter Brook – ou do autor – Peter Weiss – se esvaem em nossa empreitada, pois o que visamos é demonstrar como um enunciado artístico se efetiva a partir da superfície em que é colocado em funcionamento. Em duas materialidades que possuem autor, atores, encenadores, figurinistas, dentre outros profissionais ativos, optamos por analisar o trabalho desenvolvido pelas regras relativas a cada linguagem artística. No texto *Aula*, Barthes justifica seu privilégio em relação à forma ao tentar definir os papéis do autor e da ideologia no que tange à literatura:

As forças da liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua[...]. O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela (BARTHES, 2004, p. 17).

Na esteira de Barthes, baseado nas assertivas aqui expostas, tem-se um olhar para a literatura que depende muito mais de sua forma que de seu conteúdo, ou de sua suposta função política, pois, como vimos acima, toda linguagem possui instâncias reguladoras que, embora passíveis de transformações, exercem coerções sobre os discursos. Embora esteja falando de literatura, entendemos que os argumentos são válidos também para os enunciados dramático e fílmico, pois as três materialidades artísticas – literatura, teatro e cinema –, correspondem a dispersões de uma mesma instituição reguladora que é o discurso artístico. Tanto o filme quanto o texto dramático, embora carregados de intenções político-ideológicas patentes e marcados pela genialidade de seus idealizadores, serão, primeiramente, arte.

Além das proximidades possibilitados pelo discurso artístico, o cinema estabelece com a literatura outros vínculos, os quais nos permitem utilizar muito da teoria literária. Como propõe Tarkovski, embora o cinema esteja se distanciando de outras formas de arte, “trata-se de um processo demorado e em ritmo constante [...] o cinema ainda conserva alguns princípios que são próprios de outras formas de arte, nas quais os diretores se baseiam ao fazerem um filme” (TARKOVSKI, 1990, p. 20). Embora conserve tais laços com outras modalidades artísticas, temos consciência de que a obra fílmica tem sua peculiaridade, bem como entendemos que seu *status* é determinado por sua materialidade, constituindo, assim, uma forma própria que difere de outras linguagens.

Influências e diferenças à parte, o que buscamos é uma teoria do enunciado que encontre sua regularidade no discurso sobre Sade. Porém, ao salientar que o enunciado está aberto a interpretações e possui uma materialidade, entendemos ser o enunciado sobre o mesmo objeto, mas inserido em materialidades diferentes, algo que nos permite apreender melhor essas

diferenças entre as linguagens, além de perceber como elas influenciam nos sentidos. Tentamos descrever algumas etapas da linguagem teatral para explicitar o porquê de considerarmos a representação de Sade como um enunciado dramático.

No próximo capítulo, o enunciado fílmico será explorado por se entender que a linguagem cinematográfica já possui autonomia suficiente para configurar uma linguagem própria, a qual, devido a sua natureza imagética, estabelece uma melhor relação com sua forma e com seu aspecto estético.

Segundo Marcel Martin (2003), a atividade estética no âmbito do cinema está ligada diretamente ao aspecto sensorial, fato demonstrável pela própria etimologia da palavra estética – em grego “*aisthesis*”, significa “sensação”. Para esse autor, “a imagem reproduz o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, afetar nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma significação ideológica e moral” (MARTIN, 2003, p. 28). Temos então uma concepção de linguagem cinematográfica que desperta, primeiramente, um aspecto extremamente sensorial: o olhar. É principalmente do olhar que se ocupa essa modalidade de linguagem, pois o filme mostra, enquanto a literatura “possibilita” mostrar. No entanto, para que se apreenda um elemento estético na obra fílmica, Martin alerta que o espectador deve ter consciência de estar diante de uma realidade (re) criada:

[...] a instauração estética supõe uma consciência clara do poder de persuasão afetivo da imagem. Para que haja atitude estética é preciso que o espectador mantenha um certo recuo, que não acredite na realidade material e objetiva do que aparece na tela, que saiba conscientemente que está diante de uma imagem, um reflexo, uma representação (MARTIN, 2003, p. 29).

Com esse conceito podemos identificar o cinema como uma arte a ser contemplada, no entanto, reconhecemos uma proximidade com o conceito de estranhamento brechtiano, pois não

podemos deixar o poder persuasivo da imagem vilipendiar nossa percepção. Essa proposta estética da arte apreende alguns elementos técnicos que constituem sua forma, fato que direciona nosso estudo para uma visão um pouco relegada nos estudos tradicionais, os quais privilegiam aspectos histórico-sociológicos. Em nosso entendimento, esses aspectos sociológicos, embora extremamente necessários, provocam um aspecto homogeneizante, tratando as obras apenas em sua (suposta) função ou como reflexo de uma realidade. No entanto, nossa reflexão seguirá um caminho que pode ser resumido nas palavras de Barthes: “Se se tratasse simplesmente de exprimir (como se espreme um limão) sujeitos e objetos igualmente plenos, por ‘imagens’, para que literatura?” (BARTHES, 2003, p. 225). Isso significa que, embora conscientes da importância histórica do Marquês, bem como da importância dessa história na constituição de uma representação, não faremos uma análise que buscará reconstituir o indivíduo Sade.

Entendemos que a arte – nesse estudo, texto dramático e filme – possibilita a materialidade do discurso sobre Sade com a consciência de que essa realidade se diferencia do discurso histórico. Por entender que na materialidade e na singularidade de um enunciado podemos delimitar nosso objeto, elegemos o enunciado sobre a representação de Sade para empreender nossa análise sobre o funcionamento da linguagem cinematográfica em sua tradução de sentidos com o enunciado dramático. No entanto, por se tratar de uma linguagem própria, nossa proposta é desvencilhar a análise da obra cinematográfica das aplicações teóricas de outras modalidades de linguagem, buscando elucidar elementos que constituíram e possibilitaram que um enunciado emergisse em sua singularidade fílmica devido ao *status* de linguagem que podemos atribuir ao cinema.

CAPÍTULO III – CINEMA

Neste capítulo buscaremos demonstrar algumas peculiaridades da linguagem cinematográfica para demonstrar como esse suporte material possibilita a constituição do enunciado em análise. Para tanto, buscaremos traçar um breve histórico sobre as transformações ocorridas nessa linguagem, a qual ainda sofre certa resistência em ser admitida enquanto linguagem independente de outras modalidades artísticas. Com isso, pretendemos identificar o enunciado na materialidade fílmica e desvelar como o processo da tradução de sentidos se pauta em regras de linguagem.

3.1. CINEMA: ARTE E LINGUAGEM

Um trem chegando a uma estação. Apesar de pequenas discordâncias e outras afirmações de que algo antecederia tal evento³⁰, é assim que se convencionou a “gênese” do cinema, atribuída aos irmãos Lumière. “A chegada do trem na estação de Ciotat” (1895) representa o marco da história do cinema, um momento mágico no qual o homem experimentou reproduzir o real e manipulá-lo. Segundo Marcel Martin (2003), o cinema fora uma arte desde suas origens devido a esse caráter mágico. No entanto, para considerá-lo uma linguagem, faz-se necessário reconhecer que o cinema só atingira seu desenvolvimento e plenitude com o passar dos tempos:

A arte esteve, portanto, inicialmente a serviço da magia e da religião, antes de tornar-se uma atividade específica, criadora de beleza. Tendo começado como

³⁰ George Sadoul assegura que a “invenção do cinema” tem início em 1832, enquanto que a dos irmãos Lumière dataria de 1895. In: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 13.

espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco linguagem (MARTIN, 2003, p. 16).

Por ser considerado extremamente jovem em relação às outras linguagens artísticas, o cinema sofre certa resistência em ser admitido enquanto linguagem, embora seja mais facilmente aceito enquanto modalidade artística³¹. Diferentemente do teatro, o cinema não passou pelas etapas que atestariam seu passado virtuoso e suas várias facetas – como a sua relação com o aspecto religioso, o qual fora tão caro às outras linguagens artísticas – devido a essa juventude, pois já nascera em um período em que a vontade de verdade se pautava em um princípio comercial. Essa é uma das mais frequentes afirmações que se utilizam para negar ao cinema seu caráter de linguagem: considera-se cinema apenas um produto de mercado³². Embora o teatro de hoje também corresponda, de certa forma, a essa lógica de mercado³³, seu passado o absolve de ser considerado um mero produto do grande mercado cultural.

Para conferir ao cinema o que lhe pertence por direito, vários teóricos se lançaram à tarefa de demonstrar a autonomia do cinema enquanto linguagem. Para tanto, esses teóricos se preocuparam em identificar os elementos que se realizam apenas no cinema, como Sergei Eisenstein, para o qual o ponto inicial para que se conceba o cinema como linguagem autônoma seria distinguir “o que pode ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema” (EINSENTEIN, 1990, p.11). Por se tratar de uma arte que, além de nova, engloba e

³¹ Segundo Paulo Sales Gomes, o cinema “é uma arte que já nasce impura [...] deve muito ao teatro e à literatura” In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985, ps. 105-106. Isso demonstra que, apesar de negar o caráter de linguagem, há uma aceitação enquanto objeto artístico. Já Marcel Martin considera inquestionável o caráter artístico do cinema: “ninguém mais contesta seriamente que o cinema seja uma arte”. In: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 13.

³² O passado de outras linguagens artísticas defende suas “reputações”, haja vista sua resistência e adaptação às várias contingências históricas.

³³ Segundo Bornheim, “uma das conseqüências mais curiosas e mais problemáticas da consciência histórica é o museu [...] o museu empresta à arte uma função abstrata”. E continua constatando que existe um tipo de “teatro-museu”, o qual corresponde a um “papel abstrato, pedante, artificial”. In: BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3ªed. São Paulo: Perspectivas, 2007.

assimila as outras várias modalidades artísticas, a primeira controvérsia estaria na relação direta do cinema com alguma outra materialidade: ora com a fotografia, ora com a literatura, ora com o teatro, etc³⁴.

Isso se deve ao caráter realista dos primeiros experimentos cinematográficos, pois, desde as primeiras filmagens dos irmãos Lumière, os quais se ocupavam em reproduzir fatos triviais da realidade – como a chegada de um trem ou a saída de operários de uma fábrica –, o cinema teve na imagem a base de sua linguagem. É sobre a imagem que se fundam as discussões sobre a verdade do cinema enquanto linguagem própria, independente de outras modalidades.

O poder afetivo da imagem sugere uma percepção quase instintiva, conferindo ao cinema um poder que extrapola o poder de alcance e influência do livro³⁵. Segundo Epstein, isso decorre do processo de assimilação da imagem, no qual um indivíduo teria uma apreensão da realidade sem ter que passar por um processo racional mais elaborado:

Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra (escrita) constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto [...] Assim, o filme e o livro se opõem. O texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento (Epstein, 1983, p. 293-294. In: XAVIER, 1983).

Temos, então, uma primeira acepção de imagem como reprodução do real capaz de afetar mais o instinto que o intelecto-racional. Para Epstein, mesmo quando um filme exigir um pouco

³⁴ No momento em que escreve seu ensaio, Eisenstein considera que ainda não encontraram uma síntese das artes no cinema: “ainda não encontraram a solução definitiva para o problema da síntese das artes que tendem a uma fusão plena e orgânica no campo do cinema”. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 11.

³⁵ Segundo Epstein, “ele (cinema) se dirige a uma platéia que pode ser mais numerosa e diversificada do que um público de leitores, pois não exclui nem os semiletrados nem os analfabetos: não se limita aos usuários de certos idiomas e dialetos; compreende até mesmo os mudos e os surdos” In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 296.

mais de racionalização para ser compreendido, ao assisti-lo somos tocados em nosso aspecto emocional: “o espetáculo cinematográfico atua primeiramente nas faculdades mais antigas, logo, sobre as fundamentais, que classificamos de primitivas: a emoção e o intelecto” (EPSTEIN, 1983, p. 295. In: XAVIER, 1983).

Essa idéia de que as imagens nos afetam sensorialmente e pouco exigem do intelecto, fundaram uma proposição de que o cinema não seria apenas uma linguagem, mas sim, uma língua universal. Vários teóricos concordaram com essa idéia de que as imagens corresponderiam a um dado da realidade capaz de fornecer subsídios para a aceção de cinema enquanto uma língua pelo fato de tocar nas faculdades mais primitivas do ser humano. Embora essa idéia de um sentimento primitivo em relação à imagem seja abandonada em favor de uma concepção de monólogo interior³⁶, a idéia de língua universal permaneceu e fora desenvolvida por Pasolini, o qual propõe o desenvolvimento de uma gramática cinematográfica³⁷.

No caso de Pasolini, brilhante teórico e cineasta, sua proposta nascera da inconformidade com as abordagens sobre o fenômeno cinematográfico, as quais, segundo o autor, pautavam-se somente em uma “terminologia técnica como única forma de descrição possível” (PASOLINI, 1992, p. 161). Esse autor pensou no cinema como algo que mereceria um tratamento mais elaborado que uma mera técnica a serviço dos homens: pensou em uma língua audiovisual. Para

³⁶ Para Einsentein, o discurso interior constitui uma sintaxe diferente do discurso manifesto: “Sabemos que a criação formal se baseia fundamentalmente num processo de pensamento por imagens sensoriais. O discurso interior acha-se precisamente no estágio da estrutura imagético-sensorial, não tendo ainda alcançado a formulação lógica de que se reveste, antes de vir a tona. Assim como a lógica obedece a toda uma série de leis de construção, é bastante significativo que o discurso interior, esse pensamento sensorial, também ele esteja sujeito a particularidades estruturais e leis não menos definidas”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 224.

³⁷ Apesar de defender o cinema como uma língua, Pasolini afirma precisar repensar tal tese: “A tese exposta nessas páginas é a de que existe uma *langue* audiovisual do cinema em sentido pleno [...] mas houve um ensaio de Cristian Metz que me obriga a rever, a repensar e a contestar numerosos pontos de minha tese.” In: PASOLINI, P.P. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992, p. 163.

tanto, Pasolini baseou-se na teoria saussureana no que tange à dupla articulação de uma língua, a qual identificou no cinema:

A ambição em individualizar os caracteres de uma língua cinematográfica, entendida precisamente como língua, provém de uma matriz e de um horizonte saussuriano, mas, ao mesmo tempo, não deixa de ser um motivo de escândalo para a lingüística saussuriana. Exige evidentemente que amplifiquemos e modifiquemos a noção de língua (como a presença das máquinas obriga, em cibernética, a ampliar e a modificar a noção de vida). (PASOLINI, 1992, p. 162)

Segundo Pasolini, para apreender o cinema como uma língua, devemos aceitar uma mudança no conceito de língua, pois a tecnologia que abarca e amplifica o fenômeno cinematográfico modifica a própria noção de realidade. Ao se pautar em alguns elementos saussureanos para defender sua tese de cinema como uma língua, Pasolini busca demonstrar a existência de uma dupla articulação, na qual a imagem (o plano) não é a unidade mínima, mas sim os vários objetos que compõem um plano. Para Pasolini, as unidades que formariam um monema (plano) seriam os cinemas, os quais corresponderiam aos fonemas lingüísticos:

A língua do cinema é um instrumento de comunicação segundo o qual se analisa – de maneira idêntica nas diversas comunidades – a experiência humana, em unidades reproduzindo o conteúdo semântico e dotadas de uma expressão audiovisual, os monemas (ou planos); a expressão audiovisual articula-se por sua vez em unidades distintivas e sucessivas, os cinemas, ou objetos, formas e atos da realidade, que permanecem, reproduzidos no sistema lingüístico – unidades que são discretas, em número ilimitado e únicas para todos os homens, seja qual for a sua nacionalidade (PASOLINI, 1992, p. 166).

Como podemos observar, a idéia de monema não corresponderia ao que tomamos por enunciado. Por pensar em uma língua e não em uma linguagem, a teoria de Pasolini propõe que um enunciado cinematográfico deve ser mais elaborado que uma imagem, ou que apenas um

plano. Para esse teórico, o enunciado no âmbito cinematográfico só se constituiria no momento em que um monema passasse por um processo de substantivação:

Chamo de substantivação a este momento da gramática, por analogia com os 'substantivos' da língua. Na realidade, o nome não é rigoroso, e seria preciso inventar outro [...] o plano ou monema substantivo corresponde ao que na línguas escrito-faladas se chama proposição relativa. Todo e qualquer plano, em suma, representa alguma coisa que é: um professor que ensina, alunos que ouvem, cavalos que correm, um rapaz que sorri, uma mulher que olha, etc, etc, ou simplesmente: um objeto que lá está (PASOLINI, 1992, pgs.169-171).

Nesse sentido, se buscássemos no filme *Marat/Sade* essa definição, teríamos vários enunciados sobre Sade de acordo com a relação que a personagem estabelece dentro do filme, como podemos perceber na imagem abaixo:



Imagem do filme *Marat/Sade*, de Peter Brook (1968)

Nessa imagem, poderíamos identificar um enunciado na substantivação do plano ao admitir que temos um Sade que ri. O enunciado estaria nessa relação do objeto efetuando uma ação, ou seja, na primeira articulação teríamos um homem efetuando a ação de rir-se como dado da realidade, ao passo que a substantivação seria a qualificação desse homem como Sade, correspondendo, então, a uma segunda articulação. Ao mudar de plano, teríamos uma outra substantivação, logo, um novo enunciado sobre Sade dentro do filme, o qual comportaria uma série inumerável de enunciados somente sobre Sade, fato que nos obriga a abandonar a abordagem de Pasolini, pois, desde o início de nosso estudo, buscamos explicitar que consideramos ser o enunciado algo que provém do discurso. Diferente da proposta de Pasolini, o qual admite pautar-se na teoria saussureana, Foucault define o enunciado como algo que não se constitui no texto – ou filme – mas sim, que se define por uma formação discursiva:

Um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo. Mas enquanto a regularidade de uma frase é definida pelas leis de uma língua, e a de uma proposição pelas leis da lógica, a regularidade dos enunciados é definida pela própria formação discursiva. A lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma única e mesma coisa; o que não é paradoxal, já que a formação discursiva se caracteriza não por princípios de construção, mas por uma dispersão de fato, já que ela é para os enunciados não uma condição de possibilidade, mas uma lei de coexistência (FOUCAULT, 2007, p. 132).

Como vimos no início deste estudo, o enunciado é histórico quando se pauta em uma formação discursiva histórica, entretanto, essa formação discursiva não corresponde a algo homogêneo e rígido, mas sim, corresponde a algo aberto, passível de transformação e, principalmente, disperso. Toda a discussão sobre a arte anteriormente nos serviu para atestar que a arte é um discurso e, como tal, se constitui na dispersão dos enunciados e na possibilidade de transformação por meio desses próprios enunciados. Essa dispersão pode ser verificada no

enunciado sobre a representação de Sade, o qual se constitui na formação discursiva artística e se materializa na dispersão de duas linguagens artísticas: dramática e cinematográfica.

Portanto, ao buscar a definição de enunciado na dispersão cinematográfica e pautado no discurso, entendemos que o cinema seja uma linguagem, não uma língua. Deleuze nos apresenta uma concepção de linguagem cinematográfica mais próxima do que buscamos, pois nega a aceção de uma língua cinematográfica pautada no princípio da dupla articulação. Para Deleuze, o cinema se constitui de elementos que o caracterizam enquanto linguagem:

[...] não há razão alguma de procurar no cinema traços que só pertencem à língua, como a dupla articulação. Em compensação, no cinema, encontrar-se-ão traços de linguagem, que se aplica necessariamente aos enunciados, como regras de uso, na língua e fora dela (DELEUZE, 2007, p. 38).

Segundo Deleuze, temos uma concepção que se aproxima do que entendemos ser um enunciado. Ao situar o enunciado no nível do discurso, encontramos elementos que permitam visualizar um enunciado sobre a representação de Sade fora da língua e que, devido às regras de uso da linguagem cinematográfica, permitem que apreendamos Sade da maneira que o vemos no filme. Essas características que permitem a Sade figurar dentro de uma realidade cinematográfica correspondem à maneira que Sade fora constituído por elementos próprios dessa linguagem, os quais se constituem a partir de técnicas possíveis apenas no cinema.

3.2. ELEMENTOS DA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA

Apesar do inconformismo que manifesta e de sua ambição em reconhecer o cinema como uma língua, o próprio Pasolini admitiu que a técnica cinematográfica marcara os primeiros

estudos sobre o cinema devido ao seu caráter descritivo³⁸. Isso significa que a técnica faz parte da linguagem e da história do cinema, não podendo ser ignorada em um estudo que se pautar na materialidade fílmica. Ao dizer que a técnica cinematográfica corresponde ao descritivo, devemos atentar que o que se chama de técnica são elementos constitutivos da linguagem cinematográfica e que só podem ser apreendidos no cinema, ou seja, estamos diante de elementos formais da linguagem cinematográfica. Tentaremos demonstrar como se manifestam alguns desses elementos na materialidade fílmica de *Marat/Sade*.

O plano

O filme se inicia com uma porta abrindo e a entrada das personagens. Eis que a câmera, tomando a vez dos olhos do espectador, direciona para o cenário onde a história acontecerá. A câmera para por alguns instantes para estabelecer um plano geral. Embora existam outras acepções³⁹, podemos reconhecer no filme *Marat/Sade*, um plano geral que confere um efeito dramático importante, pois demonstra Sade como um mero objeto dentro do ambiente que o envolve no filme:

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, ‘objetiva-o’; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica (MARTIN, 2003, p. 38).

³⁸ Segundo Pasolini, “Qualquer discurso sobre cinema se torna, antes do mais, abíguo dada a terminologia técnica que até agora – respeitadora dos princípios ontológicos como qualquer outro fato técnico – foi a única forma de descrição possível do fenômeno cinematográfico.” In: PASOLINI, P. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992, p. 161.

³⁹ Segundo Marnier, o plano geral ordena-se dentro de três categorias: “O seu uso (plano geral) ordena-se dentro de três importantes categorias. Primeiro, pode usar-se para situar a ação global do filme [...] Em segundo lugar, pode também recorrer-se a ele para oferecer uma visão mais ampla do terreno em que se desenvolve a ação durante o filme [...] A terceira aplicação deste plano tem lugar quando é necessário destacar um homem do ambiente que o envolve, apresentando, assim, em termos visuais, uma interpretação eminentemente filosófica. In: MARNIER, Terence St. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 73.

Temos a ocorrência do plano geral em diversas etapas do filme, do qual destacamos apenas uma a título de exemplo:



Imagem do filme *Marat/Sade*, de Peter Brook (1968)

Nessa cena, o plano geral demonstra praticamente todos os elementos que compunham o filme, exceto as grades – que demonstram que tudo se passa na prisão – e o público burguês que assiste à encenação. Como se constituísse um quadro, as personagens são tratadas como pequenos objetos dentro do todo da ação do filme e a superioridade de Sade que antes conduzia o filme, vê-se reduzida a um objeto tão pequeno e distante quanto os demais.

Mise-em-scène

Ao objetivar as personagens, podemos visualizar acima todos os elementos que compunham o cenário do filme, sendo cada personagem, por menor que se impunha sua

presença, uma importante ferramenta para constituir a loucura retratada. Temos um cenário perfeito para a encenação de uma ação que se passa em um manicômio.

O cenário, a posição dos atores, os movimentos extremamente gestuais das personagens, enfim, toda a atmosfera que envolve a cena, corresponde ao que podemos classificar como um *mise-en-scène* sobre uma encenação teatral. Originalmente, *mise-en-scène*, no cinema, indica a disposição dos elementos no enquadramento, incluindo atores e objetos, bem como a maneira que estes são apresentados e absorvidos em cena. No entanto, há na cena algo mais que a simples mensagem, algo mais que o simples objetivo formal de introduzir o telespectador ao tema da cena. Como bem explicita Tarkovski, uma verdadeira *mise-en-scène* deve extrapolar a sua função formal, deve fugir de um nível simplista:

É extremamente importante, então, que a *mise-en-scène*, em vez de ilustrar alguma idéia, exprima a vida – o caráter dos personagens, seu estado psicológico [...] Sua função é surpreender-nos pela autenticidade das ações e pela beleza e profundidade da imagem artística (TARKOVSKI, 1990, p.23).

O que Tarkovski nos indica é um fundamento básico que diferencia um cinema arte de uma simples reprodução artificial de uma cena sobre algo conhecido por todos. Não estamos diante de mais uma cena sobre uma encenação teatral, mas sim, estamos diante de uma peça viva que será dirigida e representada pelo Marquês de Sade, chamado de “Senhor de Sade”, com toda a pompa irônica que o constitui e o desarma na peça. Outra indicação de Tarkovski refere-se ao fato de que “nenhuma *mise-en-scène* tem o direito de se repetir, da mesma forma que duas personalidades jamais serão idênticas”(TARKOVSKI, 1990). Isso pode ser apreendido na cena, pois, embora se constitua de uma dupla repetição – tanto de uma cena reconhecível quanto de uma cena já elaborada em uma encenação teatral – Peter Brook soube surpreender-nos pela

profundidade empregada no desempenho desse “acontecimento em cena”, pois os rostos, a disposição das personagens objetivadas para compor a cena, realiza algo que não poderia ser idêntica a qualquer outra já vista.

O close

Após apresentar todos os personagens e classificar a patologia de cada ator que representará, eis que o anunciador nos apresenta Marquês de Sade. O longo close no rosto do Marquês, o enquadramento, o plano. A própria imagem, por meio de recursos técnicos, privilegia a condição superior do Marquês.

Na apresentação do texto dramático, temos uma determinação: Sade vira de costas. Na passagem correspondente na materialidade fílmica, Sade, ao contrário, nos encara de frente:



Imagem do filme *Marat/Sade*, de Peter Brook (1968)

Olhar acusador, forte, penetrante, como se quisesse dizer que está no comando, como se quisesse nos dizer que tem algo a mostrar: sua encenação sobre o assassinato de Jean Paul Marat. Diferente do que se apresenta no enunciado dramático, apático, vencido que dá as costas para o público, na materialidade fílmica teremos um close em “um Sade que nos olha”. Esse seria um recurso material utilizado para engendrar o estranhamento, o qual, como já defendíamos na materialidade teatral, pauta-se, primeiramente, na relação de Sade com o filme.

Toda essa carga emotiva em relação à imagem de Sade que nos olha, fora evidenciada por recursos próprios da linguagem cinematográfica: o close em primeiríssimo plano do rosto de Sade. Segundo Marcel Martin, é nessa característica que podemos perceber a força de Sade no filme: “Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme” (MARTIN, 2003, p.39).

Outra característica que corrobora a descrição de um Sade ativo está no ângulo de filmagem. Enquanto os outros personagens são demonstrados por meio de um travelling lateral⁴⁰, Sade é apresentado em um *contra-plongée* que indica sua superioridade em relação aos demais personagens:

A *contra-plongée* (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos (MARTIN, 2003, p. 41).

Esse recurso acompanha Sade em praticamente todas as suas aparições e relações com outros personagens. Nessa primeira cena, depreendemos uma opção do diretor Peter Brook em não seguir a didascália proposta no texto dramático, conferindo maior destaque a Sade na

⁴⁰ Segundo Martin, “o travelling lateral, no mais das vezes, tem um papel descritivo”. In: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 48.

encenação. Desde o início das filmagens, sua maior preocupação fora que seu filme não correspondesse à simples transposição teatral para as telas:

Ao mesmo tempo, queria verificar se poderia encontrar uma linguagem puramente cinematográfica que nos afastasse da chatice das peças filmadas e nos permitisse captar outro estímulo, absolutamente cinematográfico (BROOK, 1995, p. 250).

Podemos afirmar que esse diretor atingira seu objetivo, tanto em não se prender ao teatro quanto a captar estímulos absolutamente cinematográficos. No caso da cena descrita, Brook aplicou elementos que só poderia encontrar por meio da linguagem cinematográfica. Mesmo sem se dar conta, ao transpor *Marat/Sade* para outra materialidade, Brook deparou-se com diferentes maneiras de materialização, diferentes técnicas, logo, diferentes sentidos provocados.

Temos, portanto, uma cena que narra a apresentação de Sade por meio de recursos próprios da linguagem cinematográfica, os quais nos indicam, logo no início, que seu papel será diferente dos demais. Essa narração por meio da câmera e de recursos cinematográficos se compõe, também, por meio da montagem. É a montagem que confere a unidade ao personagem e assegura-nos que estamos diante de uma narrativa sobre Sade, isto é, como nos explica Martin, “a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2003, p. 133). A montagem corresponderia, então, ao meio pelo qual o cinema constitui uma narrativa.

3.3. A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Temos então que a narrativa se constitui pelos vários planos que, em uma determinada

ordem, constituem o enredo. A narrativa se faz importante para nós no sentido de que possamos diferenciá-la de um enunciado. Segundo André Parente, devemos considerar a narrativa como uma “função pela qual é engendrado o que é criado ou o que é contado, constituindo, assim, o enunciado. As linguagens são as condições de produção da narrativa, logo, do enunciado” (PARENTE, 2004, p. 258).

Como podemos ver, a narrativa seria a condição na qual um enunciado se realiza por meio da linguagem, fato que demonstra que a narrativa não se confunde com o enunciado. No filme, isso significaria que temos uma narrativa sobre Sade e é essa narrativa que nos permite apreender um enunciado, ou seja, a narrativa seria a função na qual se constitui um enunciado. Quando dizemos que o enunciado é a representação de Sade, embora os vários planos que compunham tal representação sejam constitutivos, não há como confundir essa narrativa sobre Sade dentro do filme com um enunciado, mas sim como uma função que o integra:

A narrativa é uma função pela qual é criado o que contamos e tudo aquilo que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens, personagens, etc. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta as personagens e as coisas (PARENTE, 2004, p. 259).

Segundo a proposição de Parente, o enunciado seria engendrado por uma narrativa, o que corresponderia, em nosso estudo, à narrativa sobre Sade. Ao seguir a proposta de Parente, buscaríamos verificar como se tece a narrativa sobre Sade no filme, seus componentes, suas relações e como a narrativa constitui Sade paralelamente no filme, isto é, não apenas conta a sua história, mas o possibilita “ser Sade”. Isso significa que a narrativa de Sade no filme seria um componente na constituição do todo do filme, juntamente com outras narrativas.

Porém, por nos pautarmos no nível do enunciado discursivo, devemos apenas depreender que o enunciado não se confunde com a narrativa, tampouco que apenas a narrativa o compõe: reconhecemos que os enunciados são formulados em um discurso, o qual exige mais que uma narrativa para emergir. Podemos observar algumas diferenças contidas no nível discursivo que nos impedem de analisar o enunciado a partir de uma narrativa, das quais podemos citar, principalmente, o acontecimento:

Para se tornar uma narrativa, um acontecimento deve ser contado na forma de ao menos dois enunciados (proposições) ordenados temporalmente. Esses enunciados devem exprimir uma dimensão cronológica encarregada de marcar a relação de contigüidade e/ou de consecução temporal e causal, manifesta nas relações entre os predicados em oposição, e devem ter um ator-personagem constante (=anafórico) (PARENTE, 2004, p. 255).

André Parenti considera o enunciado constitutivo de uma narrativa, porém, o diferencia do conceito de acontecimento. Quando Foucault afirma que “um enunciado é sempre um acontecimento estranho”, isso se define pela dupla característica que um enunciado comporta. Portanto, embora não se admita chamar de enunciado a simples imagem, também não podemos considerar a relação de Sade apenas com elementos do filme, pois isso relegaria sua condição de enunciado discursivo e o consideraria enunciado lingüístico, mesmo que se encontre na materialidade fílmica.

Devemos pensar nos dois enunciados propostos sobre Sade – dramático e fílmico – como uma variação que, apesar de conferir-lhes o caráter de único, se constitui pelos enunciados que o precedem e o seguem, representando, assim, verdadeiros acontecimentos históricos:

Considerando que há um princípio de variação enunciativa e, portanto, que os enunciados se transformam, há de se admitir que, dentre outros, os textos verbais e não verbais, pronunciados na forma escrita, oral ou imagética, no suporte de

livros, quadros ou filmes, acolheriam os enunciados, como se estes fossem – ou representassem – verdadeiros acontecimentos históricos a serem analisados (GASPAR, 2004, p. 242. In: SARGENTINI; NAVARRO, 2004).

Os dizeres possíveis sobre Sade são marcados por essa dispersão, no entanto, ao materializar a representação de Sade na realidade fílmica, esse enunciado se constitui enquanto realidade artística que, embora se relacione com um outro enunciado, de outra materialidade, consegue marcar sua singularidade. No entanto, há que se entender que existem outras variações desse enunciado, as quais, mesmo que também constituam uma representação do Marquês, serão condicionadas pelo suporte material em que se inscrevem.

3.4. O ENUNCIADO FÍLMICO

Após transitar por outras concepções, entendemos que, ao propor que o enunciado é a representação de Sade, buscamos demonstrar que essa representação se relaciona com a maneira que Sade fora representado.

Ao situar a representação de Sade no discurso, entendemos que temos – na materialidade teatral e na materialidade fílmica – um enunciado sobre a representação de Sade. Como ambos provêm de um mesmo discurso sobre Sade, os dois são enunciados sobre uma possível representação, entretanto, ao se materializarem em linguagens diferentes, temos diferentes efeitos de sentido engendrados pelas regras peculiares a cada linguagem. São essas regras próprias de cada linguagem que possibilitam que o enunciado sobre a representação de Sade se ligue tanto ao que tange a estrutura, quanto à narrativa e a sua historicidade. Temos, então, um enunciado que se constitui do cruzamento de funções, materialidades e história. O discurso seria o lugar onde

esses cruzamentos ocorrem para constituir um enunciado e a linguagem seria sua superfície de registro.

Apesar da proposta de aceção do cinema enquanto língua, Pasolini aceita que sua busca não está definida e amplia sua teoria com vários autoquestionamentos. Por isso, ao situarmos a representação de Sade no discurso, entendemos buscar o que o próprio Pasolini propõe como possível solução para a compreensão do cinema. Embora tenha proposto uma língua cinematográfica, esse teórico nunca cessou de buscar respostas em diálogos com outros teóricos, fato que ocasionou em reflexões mutáveis e sempre atualizadas, como na ocasião em que propôs um diálogo com Cristian Metz:

O desacordo entre Metz e mim próprio apresenta-se profundo, mas talvez não seja insanável: talvez a conciliação seja possível na zona franca oferecida pela noção de *discours* que nos dá Buysens, *Les langages et lê discours*, que encontrei citado em Metz, mas que ainda não arranji maneira de ler directamente: talvez a *substance* de que ele fala tenha algo em comum com a 'linguagem da ação, ou da própria realidade' [...] e que se coloca então como qualquer coisa de lingüístico que não é, todavia, nem langue nem parole (PASOLINI, 1992, p.163).

Mesmo sem ter buscado Buysens e ter mencionado Metz apenas nas entrelinhas, entendemos que a noção de discurso que Pasolini buscara pode ser encontrada em Foucault, pois, ao pensar na representação de Sade como um enunciado, entendemos ser o discurso esse algo que não é nem língua, nem linguagem, sendo a sua relação com o lingüístico efetivada na materialidade das linguagens. Procuramos demonstrar que Sade, apesar de corresponder a um nome próprio, desencadeou várias possibilidades de interpretação, as quais estariam nessa zona franca almejada por Pasolini. A *substance* estaria no conceito de enunciado que tentamos demonstrar nesse estudo.

Ao transpor um enunciado dramático para uma materialidade fílmica, demonstramos que a representação de Sade se liga tanto ao enunciado dramático, quanto a enunciados que possibilitam e constituem Sade historicamente:

Um possível enunciado que surge numa modalidade da imagem fílmica, embora seja aí reconhecido, pode ter vínculos com enunciados anteriores e posteriores a ele. Os vínculos enunciativos não precisam ser exatamente da mesma materialidade na qual inicialmente foram produzidos, pois se originalmente eles foram observados numa imagem fílmica, por exemplo, podem aparecer também em outros discursos e serem identificados em outras formas de linguagem (GASPAR, 2004, p. 237. In: SARGENTINI; NAVARRO, 2004).

Temos no enunciado cinematográfico um vínculo estreito com o enunciado dramático. No caso do enunciado fílmico, seus vínculos com os enunciados de outros discursos – como o histórico – possibilitaram a apreensão de Sade como um enunciado. A representação de Sade como um enunciado provém das possibilidades instauradas pelos dizeres possíveis sobre Sade, sua relação com as materialidades em que emergem e com enunciados já ditos.

Ao buscar na representação o enunciado, há que se ter em conta que todas as relações o constituem: a sua relação com Marat e outros personagens, suas possibilidades a partir da materialidade, as regras de funcionamento que regem cada linguagem e sua ligação com a repetição. No entanto, a relação fundamental que o permite configurar como enunciado encontra-se na sua relação com os autores – Weiss e Brook – e com a materialidade que os permitem manipular e transformar uma representação sobre o Marquês. Essa possibilidade situa-se no discurso, mas somente em sua materialidade que podemos apreender tal possibilidade, isto é, embora sofra coerções próprias da materialidade que emerge, um enunciado se constitui no discurso.

3.5. A TRADUÇÃO DE SENTIDOS

Até esse ponto de nosso estudo, buscamos definir um enunciado e demonstrar como sua superfície material – a linguagem – participa ativamente na constituição dos sentidos. Ao transpor um texto ou um enunciado de uma linguagem para outra, entendemos que essa operação engendra uma tradução de sentidos. No sentido etimológico o termo tradução sempre esteve relacionado como o sentido de traição, “*traduttore, traditore*” (tradutor, traidor). Etimologicamente, tradutor (do latim *traductore*) significa aquele que transfere, transporta, conduz além. O sentido etimológico será preservado pela transformação, porém o modo de “transportar”, bem como o tradutor e a língua, serão vistos de forma diferente. Porém, é preciso entender que não há significados estáveis a serem transportados, para, então, entendermos que existe uma transformação.

Embora haja esse grande espaço entre o título de nosso trabalho e a aplicação do termo tradução, entendemos que ao explorar as linguagens por meio de um enunciado, estávamos no cerne da questão da tradução. Tentamos demonstrar que no enunciado da representação de Sade, a sua transposição para outra materialidade executa uma desconstrução engendrada pela própria natureza de cada linguagem, como nos explica Peter Brook, ao comentar a realização de *Marat/Sade* na materialidade teatral e fílmica:

Quando dirigira a peça, não buscara impor meu próprio ponto de vista à obra; pelo contrário, procurara torná-la tão multifacética quanto pudera. Como conseqüência, o público estivera continuamente livre para escolher, a cada cena e a cada momento, os aspectos que mais o interessavam. É evidente, no entanto, que eu também possuía minhas preferências e fiz, no filme, aquilo que um diretor de cinema não pode evitar, que é mostrar aquilo que seus próprios olhos vêem. No teatro, mil espectadores enxergam a mesma coisa com mil pares de olhos mas, simultaneamente, tomam parte de uma visão coletiva, composta. É

isso que torna essas duas experiências tão diferentes entre si (BROOK, 1995, p. 250).

Essa opção em demonstrar aquilo que seus próprios olhos vêem, se deve às peculiaridades da linguagem cinematográfica. Como demonstramos acima, enquanto o texto dramático explica que se trata de uma peça que fora escrita, dirigida e interpretada pelo Marquês de Sade, o filme precisa dizer isso por imagens. Para tanto, o *contra-plongée* se mostrou extremamente eficaz.

No entanto, esses elementos que Peter Brook utilizara para sua representação correspondem à sua leitura da peça, a qual fora contestada por privilegiar aspectos estéticos em detrimento do “marxismo” proposto por Weiss⁴¹. Porém, ao demonstrar a singularidade do enunciado, buscamos demonstrar que Brook teria possibilidades de fazer algo diferente partindo de algo já dito.

Apesar das críticas⁴² em relação a opção de Brook, podemos justificá-la (não que seja necessário) por meio das possibilidades propostas por Peter Weiss. O próprio escritor Peter Weiss fez apontamentos históricos para a peça, nos quais ele explica que, apesar de Sade sentir a necessidade da Revolução, o Marquês apavorou-se com as medidas de força adotadas pelos revolucionários. Os apontamentos de Weiss seguem até culminar no ponto em que afirma ser “difícil imaginar Sade numa atividade destinada ao bem público” (WEISS, 2004, p. 191).

Portanto, ao constituir um Sade amparado em uma base histórica, sendo o Marquês portador de um individualismo extremo, escrevendo uma peça e encenando-a, seria possível

⁴¹ Segundo Rosenfeld, foi a posição que privilegia Marat a que mais agradou Weiss: “Na interpretação do Teatro de Rostock (Alemanha Oriental) os doentes do hospício aparecem como a massa popular escravizada e revoltada. A crítica, pelo menos da Alemanha Ocidental, não acolheu com agrado. Mas foi essa versão, favorável a Marat, que ao fim obteve o aplauso particular do autor”. In: ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 238.

⁴² Segundo Paulo Brody, Brook não se ateu à luta de classes como tema central da peça: “por mais que a encenação me agrade no plano puramente estético, devo reconhecer que Brook definitivamente se esquivou de abordar o tema central da peça: a luta de classes” In: BRODY, Paulo. *A opção do diretor: considerações sobre a encenação de Marat/Sade por Peter Brook*. Cadernos de Semiótica Aplicada. V.3, n.2, 2005.

admitir uma representação proposta por Sade que se pautar na luta de classes? Ao propor uma situação fictícia, tudo é possível, no entanto, o próprio autor delineou elementos que Peter Brook soube captar muito bem para, em seguida, transpô-los para uma materialidade diferente, uma linguagem diferente. Nessa tradução, os sentidos sofrem coerções da própria materialidade, mas, em contrapartida, possibilitam outras maneiras de expressar o que se pretende dizer: enquanto o texto dramático diz por meio de palavras que Sade é o escritor, diretor e personagem da peça, no cinema devemos captar isso por meio da imagem e dos recursos de montagem.

Esse caráter ambíguo decorrente da própria proposta de Weiss possibilita a Brook traduzir esses sentidos para uma outra linguagem de acordo com sua leitura. O processo de leitura, sempre entendido como tradução, deflagra não só outras línguas (“estrangeiras”), mas também várias línguas dentro da língua (“materna”). Nesse sentido, segundo Derrida (2006), a tradução/leitura “ensina que há língua” e que “há uma pluralidade de línguas”, marcando a “diferença lingüística inscrita na língua”. Em um mesmo sistema lingüístico, há “várias línguas” e “há impurezas em cada língua”.

Por estarmos pautados no nível da linguagem, são essas impurezas que nos tocam. Entendemos que não há como falar de linguagem sem pressupor uma língua, a qual sofre, por intermédio da tradução, mutações nos sentidos já existentes, ou seja, os sentidos estão lá para serem transformados: “A tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a remarcar a finitude entre as línguas, a exhibir a sua própria possibilidade” (DERRIDA, 2006, p. 44).

Temos nas palavras de Derrida alguns pressupostos ancorados e estruturados pelo conceito de pureza, ou melhor, por seu oposto, o conceito de contaminação, e esses dois termos têm uma implicação segundo uma relação que poderíamos formular da seguinte maneira: a

pureza é impossível porque a contaminação é necessária. Portanto, o processo de tradução estaria calcado nessa transformação e nessa contaminação, enquanto que a finitude entre as línguas estaria, possivelmente, no discurso.

No caso de nosso estudo, essa contaminação está nos enunciados, os quais revelam tanto a transformação do enunciado dramático em relação ao enunciado cinematográfico, quanto a contaminação das linguagens, a qual se revela nos traços que um enunciado constituído em uma linguagem carrega consigo para outra materialidade. Podemos dizer que a contaminação e a tradução são necessárias, além de encontrar-se face a face. Peter Brook parece compartilhar dessa idéia ao referir-se ao texto originário de Weiss:

Um crítico inglês atacou a peça alegando que era uma sofisticada mistura dos melhores ingredientes teatrais da moda – brechtinianos, didáticos, do absurdo, do Teatro da Crueldade. A intenção era depreciativa, mas faço citação como um elogio. Weiss captou a utilidade de cada uma dessas linguagens particulares e viu que precisava de todas. Assimilou-as completamente. Um conjunto de influencias mal digeridas só pode gerar o caos (BROOK, 1995, p. 74).

Nas palavras de Peter Brook, ao comentar as opções estéticas de Weiss, nota-se uma concepção de tradução permeada pelo conceito de contaminação entre as linguagens, algo muito próximo ao que Derrida argumenta sobre as línguas. Esta contaminação é constitutiva da relação entre tradução e transformação, pois, como tentamos abordar no capítulo anterior, o conceito de drama não se sustenta enquanto gênero absoluto por sofrer as contaminações descritas por Brook, as quais se manifestam nos vários estilos e influencias contidos na peça e no filme.

No filme de Brook, podemos perceber essa contaminação no que se refere ao estranhamento. Como já discutimos no segundo capítulo, o estranhamento fora um recurso que modificara as bases do próprio conceito de arte, possibilitando que novas experiências se constituíssem a partir disso. Embora Brecht tenha experimentado tal evento na linguagem

dramática, Brook assimilou tal recurso no cinema com um significado que prima pelo poder estético:



Imagem do filme *Marat/Sade*, de Peter Brook (1968)

No texto dramático, temos a didascália que orienta que Sade será chicoteado por Corday: “Corday é colocada na área de representação pelas irmãs. Sade estende-lhe um chicote com várias pontas”(WEISS, 2004, p. 104). Na cena correspondente no cinema, o chicote mencionado é representado pelos próprios cabelos da personagem Corday. Isso se deve ao efeito que Brook pretende acionar no telespectador, ou seja, seria como se Brook nos dissesse “não percam o foco de que estamos filmando uma encenação teatral”. Eis o estranhamento que, com a mesmas intenções do teatro, pretende acordar o telespectador para que o fato de a filmagem ser a transformação de uma peça, ou a construção de um filme.

Temos então a tradução de sentidos como algo marcado pela impureza, pela contaminação das línguas e das linguagens que permeiam qualquer modalidade artística. Ao situar o enunciado

no discurso, tratamos a representação de Sade como uma Babel que será sempre buscada como a utopia do sentido absoluto, o qual deveria estar em algum lugar que pudéssemos tocá-lo e acabar para sempre com essa contaminação que engendra a desconstrução e a transformação dos sentidos, das quais as linguagens serão eternamente cúmplices.

O tradutor articula enunciados que, mesmo quando buscados em sua “pureza” e identidade em relação ao original, recebem uma carga histórica e passam por regras de funcionamento que o obrigam a cindir. No entanto, a função desse traidor da linguagem é sempre jogar com essa materialidade, é utilizar os elementos fornecidos por essas instâncias reguladoras para contaminá-la e modificá-la, constituindo uma atividade infundável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esse estudo com um histórico sobre Sade, buscamos demonstrar como esse nome próprio entrou na rede dos discursos. A partir do momento em que se passou a falar, comentar, repetir e transformar Sade, entendemos que esse nome passou à dimensão discursiva. Os discursos são formulados por práticas discursivas, as quais se materializam em enunciados para compor um arquivo, ou seja, ao falar, representar ou transformar Sade (práticas), engendramos novas possibilidades de acordo com o momento histórico, lugar e a materialidade (enunciado). Com isso, enriquecemos toda uma rede de sentidos que envolve esse discurso sobre Sade (arquivo), como fizeram Peter Weiss e Peter Brook.

Ao buscar o enunciado sobre Sade em duas materialidades diferentes, nossa intenção fora evidenciar que os discursos possuem uma regularidade e são determinados por uma formação discursiva que, no caso dos enunciados propostos sobre a representação de Sade, correspondem à formação discursiva artística. A arte é uma instância reguladora e dispersa, englobando várias materialidades, as quais buscamos descrever por meio das linguagens. Ao dizer que se trata de uma instância reguladora, pretendemos demonstrar que não se trata de algo rígido, com leis rígidas, mas sim, de uma instituição material que se constitui de algumas leis que regulam a aparição dos discursos, as quais são passíveis de transformações por meio de enunciados. É um movimento de coexistência, não de determinação.

No caso da tradução de sentidos efetuada por Peter Brook, buscamos um prisma que demonstrasse elementos que possibilitaram o cineasta agir como esse “traidor” dos sentidos, o

qual transforma o sentido “original” da peça ao transpô-la para outra materialidade. Ao buscar esse movimento, percebemos que a questão da linguagem está no cerne de uma tradução de sentidos, pois a linguagem, com suas regras próprias de funcionamento, influencia ativamente na constituição de sentidos.

As formas foram privilegiadas nesse estudo, no entanto, sabemos que elas correspondem a apenas um elemento que constitui um enunciado. Mesmo em seu caráter supostamente normativo, sabemos que as formas não cessam de se modificar de acordo com as contingências históricas.

Muito se recorreu à etimologia das palavras, entretanto, esse movimento serviu para demonstrar como cada signo, cada conceito, embora sofra mutações com o passar do tempo, sempre deixará traços de suas primeiras acepções. Portanto, ao buscar a etimologia, nosso propósito fora identificar esse movimento pelo qual linguagens, enunciados e, conseqüentemente, discursos se constituem e são reativados. Tentamos demonstrar que o retorno de um mesmo objeto em outro contexto, sempre modificará seus sentidos e sua função, haja vista esteja estreitamente ligado ao aspecto histórico-social, confirmando que a não existência de algo rígido e imutável.

Ao apreender a tradução de sentidos por meio de um enunciado, entendemos que um filme (ou uma peça) se constitui de uma multiplicidade de elementos, fato que nos direcionou à busca de um recorte, contanto que esse recorte fosse capaz de desvelar toda a complexidade que envolve uma tradução de sentidos.

Pautamo-nos na materialidade do enunciado e das linguagens, entretanto, buscamos, sempre que possível, lembrar de que nosso estudo será traído como qualquer outro estudo sobre arte, pois não importa a função ou explicação que atribuimos à arte, estaremos sempre

descobrimo e redescobrimo-a. A arte é um saber que guarda a história e, simultaneamente, a transforma. No entanto, isso não deve desanimar um pesquisador, mas sim, deve despertar o deleite que, mesmo em um estudo que a privilegia sua “materialidade”, só a arte é capaz de acionar.

Pensar a representação de Sade como um enunciado no processo de tradução de sentidos, permitiu-nos desvelar como a contaminação está presente em qualquer modalidade discursiva, em qualquer linguagem, sendo o enunciado o portador desse vírus positivo capaz de desestabilizar as vontades de verdade, fato que nos obrigou a repensar todos os nossos conceitos e verdades.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre. *Papel da Memória*. Trad: José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G.G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- BARROS; FIORIN. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. 3ªed. São Paulo, SP: Perspectivas, 2003.
- _____. *Aula*. 12ªed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3ªed. São Paulo: Perspectivas, 2007.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: Quarenta anos experiencias teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *O ponto de mudança: Quarenta anos experiencias teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectivas, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II - A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga A Sampaio. 4ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1998.

- _____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O que é o autor?* 4ª ed. Alpiarça: Vega, Passagens, 2000.
- _____. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso-diálogos&duelos*. São Carlos: ClaraLuz, 2004.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua preferência*. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
- JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- MARNER, Terence St. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003.
- MORAES, E. R. *Lições de Sade – ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- ORLANDI, Eni. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2001.
- _____. *Cidade dos sentidos*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2004.
- PARENTE, André. *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. In: RAMOS, F. P. organizador. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- PASOLINI, Pier P. *Empirismo Erege*. Lisboa: Zahirió Alvin, 1992.
- PEIXOTO, Fernando. *Sade – vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *O que é teatro*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectivas, 1985.
- _____. *O Teatro Épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2000.
- _____. *Teatro Moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2005.

SADE, Marques de. *Os 120 dias de Sodoma*. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SARGENTINI, BARBOSA (org.). *M. Foucault e os domínios da linguagem*. São Carlos: Claraluz, 2004.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WEISS, Peter. *Marat/Sade*. Trad. João Marschner. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Periódicos eletrônicos:

BRODY, Paulo. *A opção do diretor: Considerações sobre a encenação “Marat-Sade” por Peter Brook*. **CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada**. v. 3, n. 2, dezembro de 2005. Disponível em <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V3n2/CASA2005-v3n2-Art-Brody.pdf>

TSCHERNE, Milca. *Semelhanças entre o método de Antonio Candido e a formulação da teoria do drama moderno de Peter Szondi*. *Línguas&Letras especial*, 2008, pgs. 169-179.

Filmografia

Marat-Sade. Dir. Peter Brook, Inglaterra, 1968.

Mahabharata. Dir. Peter Brook, EUA, 1995.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)