

## ***Cinema e teatro em Vaga carne (ou as camadas de um metadrama)<sup>1</sup>***

### ***Cinema and theater in Dazed flesh (or the layers of a metadrama)***

Bruna de Oliveira Dias <sup>2</sup>

Marcio Serelle<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo investiga as relações entre cinema e teatro no filme *Vaga carne*, dirigido por Grace Passô e Ricardo Alves Júnior e adaptado da peça homônima. O estudo recupera, em autores como André Bazin e Stanley Cavell, reflexões sobre diferenças e proximidades entre as artes para, em seguida, examinar as relações intermediárias presentes no filme. A análise demonstra como *Vaga carne* elabora suas questões sociais, referentes principalmente a gênero e cor, por meio do metadrama, em que a voz que ocupa um corpo aponta para a relação entre personagem e atriz. Evidencia-se, assim, como, na relação entre estética e política, o filme amplia o debate sobre a teatralidade no cinema contemporâneo.

**Palavras-chave:** *Vaga carne*, filme de Grace Passô e Ricardo Alves Júnior; intermedialidade; metadrama.

**Abstract:** This article investigates the relationship between cinema and theater in *Dazed flesh*, film directed by Grace Passô and Ricardo Alves Júnior, and adapted from the play of the same name. The study reviews ideas from authors such as André Bazin and Stanley Cavell, who wrote about the differences and similarities between the arts, to analyze the intermediality present in the film. The analysis demonstrates how *Dazed flesh* elaborates its social issues, concerning mainly to gender and color, by means of metadrama, in which the voice that occupies a body points to the relationship between character and actress. It thus becomes clear how the relationship between aesthetics and politics in the film expands the debate about the presence of theatricality in contemporary cinema.

**Keywords:** *Dazed flesh*, film by Grace Passô and Ricardo Alves Júnior; intermediality; metadrama.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação Social da PUC Minas, oliveira.bruna462112@gmail.com.

<sup>3</sup> Professor dos programas de Comunicação Social de Letras da PUC Minas, pesquisador do CNPq, doutor, marcio.serelle@gmail.com.

## 1. Considerações iniciais

O filme *Vaga carne*, de 2019, adaptado de peça homônima e dirigido por Grace Passô e Ricardo Alves Júnior, coloca-nos, de modo articulado, duas questões de ordem estética: a relação entre cinema e teatro e o problema social elaborado artisticamente. Nenhuma delas é absolutamente nova, mas ambas propõem reflexões importantes acerca tanto da intermedialidade como dos valores artísticos que hoje estão bastante fundamentados em preceitos éticos.

Sobre o primeiro aspecto, convém assinalar que, embora as relações com o teatro estejam presentes desde o início da história do cinema, a última década foi marcada por adaptações, em diversos gêneros de filme, que mantêm diálogo aberto com procedimentos reconhecidamente teatrais, incluindo a própria espacialidade do palco. Há, por exemplo, a versão filmada de musical, *Hamilton*, dirigida por Thomas Kail, em 2020, e a adaptação shakespeariana *A tragédia de Macbeth*, dirigida por Joel Coen, em 2021. Essa última obra estabelece relação estreita com o teatro não somente por meio do texto-fonte. O filme possui um cenário minimalista e sem teto, como num palco, e faz uso de iluminação artificial, com holofotes, como na cena do aparte da personagem Banquo, entre outros elementos.

Em nosso meio cultural, *O diabo na rua no meio do redemunho*, filme de Bia Lessa, lançado em 2023, é uma adaptação de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, mediada pela peça da mesma diretora. (Antes da peça, Bia Lessa montou uma exposição sobre o livro de Rosa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, em 2006.) O filme de Bia Lessa é, para o crítico Inácio Araújo, um dos mais belos e audaciosos do cinema recente. “Sua maior ousadia é que não nega sua origem e se disfarça em filme de cinema puro. É impuro – é mistura das outras artes. Talvez venha daí o encanto deste filme, o de nunca renegar a teatralidade de sua origem.” (ARAÚJO, 2024)

*Vaga carne* insere-se – e aqui ingressamos no segundo ponto – em contexto artístico em que questões de representação e representatividade são matéria candente das narrativas. Para Grace Passô (2019), autora do texto e que o dirigiu e protagonizou no teatro, o meio artístico é “um espelho muito concreto do que é o racismo no país. A mulher negra sempre foi

um elemento estruturante da nossa sociedade, mas só agora acontece uma expansão dos espaços que podemos ocupar”.

A trajetória de Grace Passô no teatro se desenvolve em um campo de influências diversas, no qual ecos de movimentos anteriores ressoam de maneira indireta, mas significativa. Entre essas referências, pode-se mencionar o Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias do Nascimento na década de 1940, que abriu caminhos para o questionamento da ausência de protagonismo de pessoas pretas nas dramaturgias nacionais (ROCHA, 2020). Ainda que a arte de Passô não se filie diretamente a essa tradição, a questão da representação e da identidade racial continua a ser um importante tema no teatro brasileiro e, de diferentes formas, se reflete em seu trabalho. Mais diretamente, no entanto, a inserção da atriz e diretora mineira no cenário teatral está ligada à tradição dos “teatros de grupo” (CARREIRA; VARGAS, 2019), que se consolidou a partir das décadas de 1960 e 1970 em contexto de resistência e experimentação. Com o Espanca!, grupo que ajudou a fundar em Belo Horizonte, Passô participou de um processo que ia além da encenação de textos teatrais. O coletivo era um espaço de criação em que a dramaturgia emergia do diálogo entre os integrantes, a partir de inquietações do presente. Inspirados por essa lógica, seus espetáculos buscavam não apenas provocar reflexões políticas e sociais, mas também explorar possibilidades cênicas e do texto teatral. A relação com a palavra, entendida como material plástico e poético, se desdobra de maneira radical em *Vaga carne*, em que a voz e o corpo se tornam territórios em disputa.

Resumidamente, o enredo de *Vaga carne* – filme, livro e peça – é sobre uma voz que, após invadir animais e outras matérias, toma o corpo de uma mulher e passa a experimentar suas sensações e movimentos, provocando-o a se manifestar. O corpo é de uma mulher negra, de fala interdita ou, pelos menos, inibida. Aos poucos, o verbo se faz carne, possui o corpo, mas também é possuído por ele, se aderindo àquela existência carnal. O texto é fortemente poético, com a valorização da palavra, e a narrativa apresenta-se por meio de fragmentos. No filme, há outros atores, todos negros, quase sempre silenciosos, que ora estão na plateia de um teatro, ora em interação direta com a protagonista. Os problemas da comunicação, do diálogo,

da voz social e da diferença são abordados nessa relação entre voz e corpo, em que a própria palavra “corpo”, seguida de “cor” e “po-lítica”, como termos derivados, é reiterada no texto.

A proposta, segundo Grace Passô, não era realizar um teatro filmado, “mas [...] produzir uma obra audiovisual a partir da peça” (PASSÔ, 2019). A diretora usa o termo “transcrição”, que, segundo Flávia Menezes e André Carreira (2021), ressalta a complexidade do processo, apresentado como um tipo de tradução que vai além da transposição literal de termos e envolve leitura, análise e invenção. O neologismo transcrição aparece originalmente na obra de Haroldo de Campos, na década de 1960, em reflexões sobre a tradução interlingual de textos criativos. Partindo da semiótica de Max Bense e de sua noção de intraduzibilidade do signo estético, Haroldo de Campos propõe, rente às ideias de Walter Benjamin, que textos literários sejam traduzidos por meio de uma criação paralela que envolva o trabalho crítico de análise pelo linguista e a invenção do artista. Nesse processo, “o significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS, 2004, p. 35).

No comentário a *Vaga carne*, Menezes e Carreira (2021) fazem a distinção entre “transcrição”, termo, segundo eles, mais adequado ao filme, e “transposição”, processo entendido como simples transferência de elementos. De nossa parte, contudo, ressaltamos que as teorias contemporâneas em relação à transposição midiática (RAJEWSKY, 2012) ou da própria adaptação (HUTCHEON, 2006) abordam o fenômeno por meio de um gradiente bastante amplo, em que passagens entre mídias são vistas como transposições criativas e, em determinados casos, mesmo como subversivas em relação ao texto-fonte, distantes de qualquer possibilidade de literalidade. Para essas teorias, a ideia de transposição ou de adaptação é inerentemente transformativa e recriadora, por isso esses termos aparecem intercambiados neste artigo.

Transposições criativas do teatro para o cinema, realizadas pelos próprios encenadores ou a partir de montagens determinadas, não deixam de ser uma forma de registro de uma performance cuja condição teatral original depende do tempo e do espaço – de um aqui e agora. Não se trata de um “teatro em conserva”, como no termo irônico usado por Bazin (1991), por meio de uma filmagem direta de espetáculo – o que também foi feito no caso de *Vaga carne* e que nos serviu, neste texto, para recuperar cenas em uma análise comparada. No entanto, mesmo a adaptação criativa derivada da experiência cênica pode dar alguma permanência ao

fato teatral. Além disso, o filme feito a partir do teatro realiza o ato democratizante da intermedialidade, ao incorporar mais espectadores à obra e ao debate cultural que ela engendra.

No caso do filme *Vaga carne*, como iremos desenvolver adiante, o aspecto midiático e seus elementos estéticos, evidenciados na relação entre teatro e cinema, são fundamentais para a exposição das questões socioculturais do texto. Como assinala Antônio Candido (2024, p. 54), em sua leitura da obra de Graciliano Ramos, “o problema social só adquire significado pleno” na ficção por meio do desempenho estético, que confere qualidade artística à obra. Da mesma forma, a força de *Vaga carne* reside nessa indissociabilidade entre estética e política, em que, de modo inventivo e poético, as questões de voz e corpo se desdobram do metadrama para o discurso social e vice-versa.

Para o estudo do filme, este artigo divide-se em duas partes, além desta introdução. Na primeira, debatemos argumentos de teóricos que buscaram alguma pertinência do teatro em relação ao cinema ou mesmo apontar diferenças entre as artes. Muitos desses aspectos, que podem ser problematizados, referem-se ao caráter presencial do espetáculo teatral e ao ator e sua relação com a personagem. Interessa-nos, contudo, nessa discussão, não a proposição de fronteiras, mas compreender como práticas e recursos culturalmente reconhecidos como pertencentes ao teatro podem ser referenciados no cinema, como elementos estruturantes da narrativa que ativam a consciência do espectador. Em seguida, analisamos o filme *Vaga carne*, sua intermedialidade e a relação entre os discursos cinematográfico e social. Registros audiovisuais da peça cedidos pelo diretor Ricardo Alves Júnior foram importantes para que pudéssemos recuperar a performance nos palcos e realizar o cotejo entre as obras. A análise ressalta, principalmente, o âmbito metadramático do filme (GOMES, 2019), em que o teatro levado à tela se articula ao próprio mote narrativo, o de um ser que toma o corpo de uma pessoa como se ela fosse um *medium*, uma mídia, ou de um personagem que habita o corpo de uma atriz.

## 2. Diálogo com um falso amigo?

A ressalva ao “teatro filmado”, manifestada na fala de Grace Passô, já se apresentava na crítica europeia de meados do século 20. A expressão possuía tom pejorativo, indicando falta de ousadia cinematográfica. Como recupera Bazin (1991, p. 83), que era um defensor do cinema impuro, havia a ideia de que a passagem da literatura para filme demandava sempre

um grau de inventividade, mas o teatro era considerado “um falso amigo; suas semelhanças ilusórias com o cinema enredavam este numa via de resguardo, o lançavam num barranco de todas as facilidades”. Naquele momento de busca por uma linguagem essencialmente cinematográfica, a que, como dissemos, Bazin se opunha, o teatro era considerado, em relação ao cinema, uma arte mais nobre, pois literária e mais antiga. Para compensar, um filme que adaptava uma peça de teatro deveria mostrar-se mais “rico” do que a performance dos palcos. Se o cinema possuía alguma superioridade, esta era técnica: a capacidade de explorar cenários naturais e maiores, libertar o ponto de vista do espectador da poltrona do teatro e movimentar a ação. A adaptação cinematográfica deveria, de acordo com o público e a crítica do período, segundo Bazin, explorar todos esses aspectos. “Além disso, os atores precisam ser célebres, e tudo que parece pobreza ou avareza nos meios materiais é, dizem, fator de fracasso” (BAZIN, 1991, p. 132).

Na hierarquia moderna, como escreveu Silviano Santiago (2004, p. 126), o teatro, diferentemente do cinema (arte de reprodutibilidade técnica), pertencia ao tipo de espetáculo *in corpore*, de experiência viva, apreendida como “forma autêntica de cultura”. De fato, como propõe Bazin (1991), o argumento central daqueles que depreciavam o “teatro filmado”, em meados do século 20, referia-se à perda da presença. Bazin cita a obra *L’essence du théâtre*, em que Henri Gouhier (citado por BAZIN, 1991, p. 140) afirma: “O palco acolhe todas as ilusões, exceto a da presença, o ator aparece ali sob seu disfarce, com outra alma e outra voz, mas está ali, e, ao mesmo tempo, o espaço encontra sua exigência e a duração de sua espessura”.

Para Bazin, a ideia de presença, compreendida por meio da relação com o tempo e o espaço, torna-se mais complexa com o surgimento da fotografia. A imagem fotográfica e, por consequência, a cinematográfica possuem gênese maquínica, o que as diferia, até então, das representações tradicionais das artes plásticas e instaurava uma outra forma de presença, mais por meio de uma identidade do que por semelhança. “É errôneo dizer que a tela é absolutamente impotente para nos por em presença do ator. Ela faz isso à maneira de um espelho [...], mas de um espelho com reflexo diferido, cujo aço retivesse a imagem” (1991, p. 142). Se, no cinema, por um lado, perdemos o testemunho direto dos palcos, por outro, há determinada compensação da presença por meio da proximidade dos atores e objetos ampliados pela câmera.

Todavia, Bazin considera que a diferença entre teatro e cinema reside na relação estabelecida pelo público com o ator no palco e na tela. Mas essa diferença não é, segundo ele,



ontológica, mas do âmbito de uma psicologia, pois deriva de duas atitudes mentais diferentes. O espectador do teatro tende à oposição, isto é, ao ver o ator em “carne e osso” no palco, é estimulado, diante de uma realidade objetiva, a transformá-lo em um ser de um mundo ficcional, o que exige uma consciência ativa. O cinema, contudo, favorece a identificação com o herói, apresentado como imagem em uma sala escura, o que proporciona uma ilusão arrebatadora. Embora afirme que as artes tendem a suscitar diferentes atitudes mentais, Bazin reconhece que tanto o cinema como o teatro possuem “procedimentos de *mise-en-scène*”, a serem manejados pelo diretor, para excitar mais ou menos a consciência do espectador.

O ator e sua performance retornam, em outra chave, como aspectos de distinção entre teatro e cinema no ensaio de Stanley Cavell (1979), *The world viewed*. O filósofo, por meio de considerações acerca dos aspectos midiáticos, diferencia ator – pertencente ao teatro – e *performer* – característico do *star-system* do cinema.

No palco há dois seres, e o ser da personagem ataca o ser do ator; o ator só sobrevive se ceder. Uma atuação na tela não requer tanto treino como planejamento. É claro que tanto o ator como o intérprete necessitam ou podem fazer uso da experiência. O papel do ator é o seu objeto de estudo, e não há fim para ele. Mas o intérprete no cinema não é essencialmente um ator: é um objeto de estudo, e um estudo que não é seu. (É isso o conteúdo de uma fotografia – o seu tema.) Numa tela, o estudo é projetado; num palco, o ator é o projetor. Uma representação teatral exemplar é aquela que, durante algum tempo, cria mais plenamente uma personagem. Depois da atuação de Paul Scofield em *Rei Lear*, sabemos quem é o Rei Lear, vimo-lo em carne e osso. Um desempenho exemplar na tela é aquele em que, de um momento para o outro, nasce uma estrela. Depois de *O Falcão Maltês*, conhecemos uma nova estrela, e apenas de forma distante uma pessoa. “Bogart” significa ‘a figura criada num determinado conjunto de filmes’. (CAVELL, 1979, p. 28, tradução nossa).<sup>4</sup>

Ainda que essa diferença entre ator e intérprete não deva ser vista de forma absoluta, mas por meio de gradações, chama-nos a atenção o modo como Cavell descreve o ator de teatro como um ser que é tomado por um papel – como um *medium*, um meio que em parte se apaga para dá a ver ou fazer viver a personagem. Se essa é a relação primordial da encenação, podemos afirmar, então, que a voz que toma o corpo da personagem no filme *Vaga carne*

---

<sup>4</sup> No original: On the stage there are two beings, and the being of the character assaults the being of the actor; the actor survives only by yielding. A screen performance requires not such much training as planning. Of course, both the actor and the performer require, or can make use of experience. The actor's role is his subject for study, and there is no end to it. But the screen performer is essentially not an actor at all: he is the subject of study, and a study not his own. (That is what the content of a photograph is - its subject.) On a screen the study is projected; on a stage the actor is the projector. An exemplary stage performance is one which, for a time, most fully creates a character. After Paul Scofield's performance in *King Lear*, we know who King Lear is, we have seen him in flesh. An exemplary screen performance is one in which, at a time, a star is born. After the *Maltese Falcon* we know a new star, only distantly a person. “Bogart” means “the figure created in a given set of films”.

coloca-nos uma instância metadramática, como se, num teatro, uma personagem tomasse o corpo da atriz. Se a ideia de voz e corpo sociais é uma manifestação abertamente política do filme, ela se dá por meio da fabulação, em que inventivamente se afirma o caráter da atriz de teatro e da encenação do texto.

Houve, no entanto, no século 20, também aqueles que, como Jean Epstein (1921/2012), aderidos à novidade cinematográfica, viam o teatro como algo a ser superado, e por isso condenavam os filmes que se baseavam em peças teatrais – consideradas muito literárias e verborrágicas. Nesse caso, a antiguidade do teatro em relação ao cinema não era percebida como nobreza, mas como condição de obsolescência. Epstein defendia o cinema como uma nova estética, que deveria se distanciar do teatro e ser capaz de explorar suas potencialidades específicas, como a fragmentação do tempo e do espaço e a capacidade de capturar nuances do real através da imagem em movimento. Seu incômodo com roteiros palavrosos e atuações pautadas em uma tradição teatral rigidamente dramática evidenciava uma busca por um cinema que transcendesse a mera passagem do palco à tela, libertando-se das amarras de uma dramaturgia centrada no texto e abraçando a plasticidade da câmera e da montagem (CONDE, 2019).

Rafael Conde (2019) recupera esse impasse na história do cinema, em que a ideia de que filmes representavam o novo, gerava uma divisão que desvalorizava o teatro como arte e vislumbrava seu desaparecimento diante da força e mobilidade da indústria do entretenimento audiovisual. Nesse sentido, o teatro seria uma arte incapaz de se reinventar ou de conviver com as novas possibilidades narrativas que o cinema industrial trouxe. De acordo com essa visão, o cinema substituiria o teatro, em uma perspectiva evolucionista das mídias.

Essa oposição entre cinema e teatro proposta por Epstein apresenta-se hoje tacanha em face das possibilidades de relação entre as artes, sobretudo quando analisamos obras audiovisuais contemporâneas, como *Vaga carne*, que tensionam os limites entre linguagens. *Vaga carne*, insere-se nesse debate ao desafiar a dicotomia entre o cinema como linguagem visual e o teatro como espaço do verbo. Nem espetáculo filmado, nem narrativa convencionalmente cinematográfica, a obra explora a palavra não como elemento submetido à imagem, mas como uma entidade em si, que reverbera na materialidade do som e toma o corpo da atriz na tela.



### 3. E o verbo se faz carne

A adaptação de *Vaga carne* para o cinema, um média-metragem de 45 minutos, estreou na 22ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2019, em que Grace Passô foi homenageada. Naquele ano, a curadoria, dirigida por Cléber Eduardo Santos, privilegiou estéticas audiovisuais que exploravam relações entre corpos e espaços contemporâneos (UNIVERSO PRODUÇÕES, 2019). No teatro, *Vaga carne* estreou em 2016, em Curitiba, sendo o primeiro solo de Passô. A peça percorreu diversas cidades do Brasil e recebeu prêmios como Cesgranrio e Shell (melhor texto) e Leda Maria Martins (melhor atuação e texto). A dramaturgia de *Vaga carne* foi publicada pela editora Javali entre a temporada da peça e o filme, em 2018. Peça, texto e filme constituem, como numa imagem usada certa vez por André Bazin (2000, p. 26, tradução nossa), faces de uma pirâmide artística em que *Vaga carne*, a obra, seria “um ponto ideal no topo dessa figura [...]”.<sup>5</sup>

Os primeiros 5 minutos do filme acontecem em completo breu. Diferentemente da peça, em que o espectador, mesmo com as luzes apagadas, pode vislumbrar a presença de um ator, no filme, a tela é completamente preta e apenas uma voz *over* fala por esses minutos:

Vorazes. Pelas matérias. E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou sem aparente motivo. Ou mesmo a rã que saltou, um dia, em altura incomum. Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper... Vá olhar! Não é de tudo certo, mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes. Que existem. Vorazes. Pelas matérias.<sup>6</sup>

A sonoridade de cada palavra é trabalhada. Mesclam-se os ritmos, algumas pausas são feitas e há alternância de sussurros e volumes de voz, elaborada pela mixagem de som cinematográfica. A experiência inicial, na comparação com a peça gravada, é a de que, no filme, as palavras podem ser mais bem compreendidas, com destaques sonoros específicos para algumas frases, que são ressaltadas para o espectador. O recurso cria, no cinema, a voz como uma entidade separada de um corpo, substância ou outro tipo de matéria.

A cena que se segue é ótimo exemplo da construção do ritmo no cinema por meio da montagem, uma vez que da tela preta passa-se a uma edição acelerada de imagens. Exibe-se

---

<sup>5</sup> No original: “an ideal point at the top of this figure [...]”.

<sup>6</sup> Esse texto de *Vaga carne* e os demais presentes neste artigo foram transcritos do filme.

um pelo marrom de animal, que aparece desfocado, enquanto escutam-se um chiado e um som de água compondo a paisagem sonora do filme.

No texto, são citados quais elementos já foram possuídos pela voz: cadeira, sofá, azeite, pato, cavalo, mulher. “Posso entrar inclusive dentro desta, desta paisagem”, diz a voz a 6’45’’, quando a imagem da atriz Grace Passô surge pela primeira vez na mesma posição em que, anteriormente, vimos outra mulher negra (FIG 1). A cena em que o corpo recebe a Voz, assumindo a exata posição dessa outra mulher em uma elipse, indica-nos que a personagem está ali não em sua singularidade, mas como representação de uma coletividade de mulheres negras.

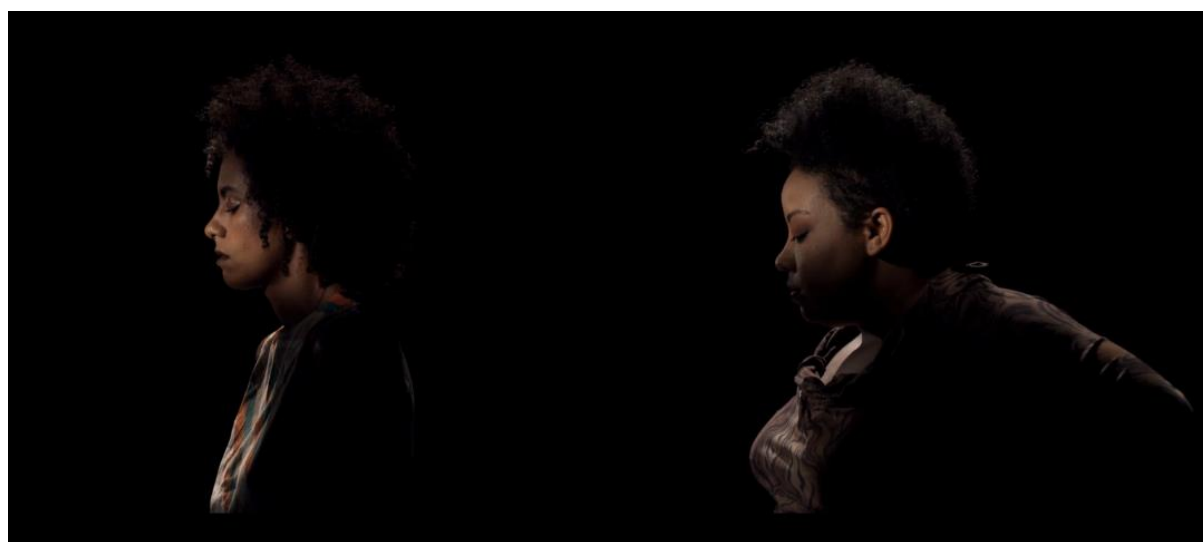


FIGURA 1 – Dois frames de Vaga carne que proporcionam a sobreposição de atrizes.  
FONTE - Cópia do filme Vaga carne.

Nos primeiros segundos, a personagem interpretada por Passô não fala na frente da câmera, o que faz com que a Voz, nesse momento, esteja dissociada e não seja identificada como pertencente àquele corpo. Em 7’30’’, a personagem assume de fato a Voz (ou a Voz assume o corpo), instante em que o espectador passa a identificar dois seres sobrepostos, a Voz e o corpo. A Voz, como entidade, possui um corpo, não de modo harmônico, mas como um demônio que possui uma pessoa e estabelece um conflito naquela relação. Podemos interpretar essa sobreposição como o ataque da personagem ao ator, de que fala Cavell (1979), mas de uma atriz/pessoa que não cede completamente à personagem, mostrando o conflito de uma voz,

que não possui corpo, e um corpo que precisa afirmar a própria voz. A Voz descreve as características internas do corpo:

Se virássemos este corpo do avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro. E tudo isto que está aqui dentro: isto, isto, isto, isto aqui também, isto, boa noite coração! então é você, seu danadinho, olá!, se eu virasse este corpo ao avesso, teria que encarar a fera lá fora... [...] Aqui dentro não entra sol, o sol não entra, mas também não faz falta nenhuma.

Antes, a Voz já havia dito que ocupou uma das cadeiras de um teatro. Há, aqui, um duplo sentido, o de inserir-se na matéria da cadeira e o de ocupar, como espectador, a sala de espetáculo. Nesse momento, mostra-se, em um plano aberto, um teatro com cadeiras vazias, pouco iluminadas, mas o suficiente para que o espectador identifique o espaço (FIG. 2). O fato de terem escolhido filmar dentro de um teatro é uma referência clara à genética da obra, bem como à relação estreita que ela possui com procedimentos teatrais, o que provoca reflexões acerca das proximidades e distâncias entre as artes.

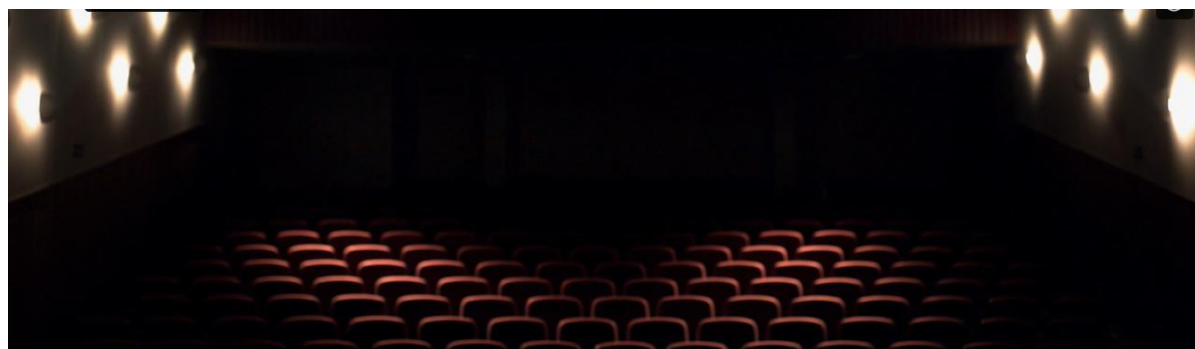


FIGURA 2 – Imagem do teatro vazio  
FONTE - Cópia do filme *Vaga carne*

A opção pelo teatro como cenário consolida, no filme, o nível que o crítico Juliano Gomes (2021) reconhece como metadramático:

Tornado filme, *Vaga carne* escolhe o teatro como espaço. Assim como a obra recente de Eduardo Coutinho ou, por exemplo, *Dois Casamentos* (2016) de Luiz Rosenberg Filho, essa meta-locação se torna espaço de exercício de dobragens do imaginário, onde cada ação é também uma espécie de comentário de si, por conta de estarmos no templo do artifício. (GOMES, 2021).

A narrativa se desenrola em um ambiente teatral, onde a dualidade entre a Voz e o corpo é amplificada pela natureza do palco. Em um contexto teatral, esse desacordo entre a palavra e

o corpo ganha uma dimensão física e simbólica mais densa, uma vez que o teatro é um espaço intrinsecamente ligado à performance e à expressão corporal. Mais do que cenário, o ambiente teatral é um recurso para expandir a complexidade da relação entre voz e corpo.

Enquanto a montagem e a decupagem clássicas de cinema buscam a transparência por meio da identificação com o herói e o envolvimento realístico do espectador no mundo ficcional (Bazin, 1991), *Vaga carne* subverte essa ideia quando filma personagens na plateia do teatro – como dissemos, todas elas pessoas negras –, que depois ocupam também o palco. Como nos informa Maria Altberg,

São personalidades da cena cultural mineira: Aline Vila Real, André Novais, dona Jandira, Hélio Ricardo, Pacotinho, Ronaldo Coisa Nossa, Sabrina Hauta, Tássia d'Paula, Valeria Aissatu Sane, Zora Santos. Afirma Bárbara Bergamaschi (2019, s.p.) que “Não são corpos quaisquer, são ‘Cor-corpo’, como diz Grace em certa altura da narrativa. O fato de essas corporeidades específicas ocuparem o espaço historicamente reservado à branquitude já é em si um gesto de potência disruptiva e política”. (ALTBERG, 2021, p. 80-81).

Esse gesto que leva as personalidades da plateia ao palco marca, ainda uma vez, a condição do discurso encenado que provoca a consciência do espectador. Diferentemente da peça, o filme possui cenas em que a protagonista interage com esses outros personagens, em uma forma de expansão do elenco que rompe com a solitude concreta do monólogo teatral e visa levar à tela ao mesmo tempo a diversidade e coletividade das pessoas negras.

No cotejo entre a peça de teatro e o filme, uma cena a ser destacada é a que ocorre a 10’30”, na parte do texto em que a Voz compara os olhos da personagem a faróis. “Os faróis, os olhos são faróis ou são facas? Ou moluscos? Aí é o susto, aí é o diabo. Aí é tudo junto. Abrir ostras, fechar ostras. Abrir ostras, fechar ostras” (os olhos se fecham e se abrem). Na peça, o recurso utilizado é o de deixar o palco escuro e apenas um feixe de luz na linha do olhar. O cinema permite, contudo, que, a partir do entendimento da cena, da decupagem e das estratégias de linguagens, o enquadramento mude para um plano detalhe dos olhos, em que podemos ver nuances que nunca conseguiríamos ver no palco. Percebemos as cores e os contornos da maquiagem, as pintas, linhas de expressão e a própria consistência dos olhos, comparados a moluscos e encobertos por pálpebras que são conchas, na metáfora do texto (FIG. 3).



FIGURA 3 – Cena dos olhos no filme *Vaga carne*

FONTE - Cópia do filme *Vaga carne*

Em comentário ao filme de Jean Cocteau, *Pecado original*, de 1948, adaptação da peça também escrita e encenada pelo diretor 10 anos antes, Bazin assinala como a obra enfrentou corajosamente o que se espera de uma adaptação dos palcos para a tela. “Cocteau cineasta compreendeu que não precisava acrescentar nada a seu cenário, que o cinema não estava ali para multiplicá-lo, mas intensificá-lo” (BAZIN, 1991, p. 135). Podemos apontar aqui, no argumento de Bazin e na cena citada acima de *Vaga carne*, o modo como o cinema, na relação com o teatro, pode atuar como um revelador daquilo que, no palco, pelas próprias condições da mídia, foi apresentado em menor potência.

Próximo ao final do filme, Grace explora o teatro fora do palco, refletindo sobre a experiência da Voz de estar em um corpo de uma mulher preta. Seus pensamentos perpassam questionamentos sobre não ser ouvida estando naquele corpo e sobre ter que lidar com o tempo, que é uma experiência intrinsecamente humana. A Voz tenta não culpar a mulher, afinal, tudo que recai em cima dela, devido às imposições de uma sociedade racista e machista, não deveria ser culpa dessa mulher. Ao final, quando a Voz descobre que a mulher está grávida (são, agora, três seres no mesmo corpo) e começa a se afeiçoar ao feto que está sendo gerado, ela investe contra a carne que ocupa. A personagem pega uma chave de fenda e desfere golpes na barriga, enquanto o som no fundo é de um aparelho de hospital apitando bem devagar, cena que pode ser interpretada como a escolha da Voz de sair daquela carne. Nos minutos finais do filme, enquanto os créditos são exibidos, escutamos vozes e frases de mulheres como Marielle Franco, Angela Davis e, principalmente, da ex-presidente Dilma Rousseff, que sofreu

impeachment em 2016. A fala de Rousseff, em contexto de confronto político, demonstra uma mulher combativa, que se recusa a ser interrompida.

Apesar do uso expressivo do discurso cinematográfico, que configura a produção como filme e não como “peça gravada” ou “teatro em conserva”, ainda identificamos em *Vaga carne* traços de uma performance teatral, a saber: a não exploração de diferentes locações; planos longos em um mesmo enquadramento; a posição da atriz quase sempre de perfil ou de frente para a câmera, como se estivesse diante de um público; e movimentos corporais não minimalistas. Se a interação entre teatro e cinema é complexa, *Vaga carne* revela uma abordagem artística audaciosa que transcende as fronteiras convencionais entre as duas formas de expressão. A adaptação faz com que o filme, por meio de recursos audiovisuais próprios, explore e intensifique elementos já manifestados no palco. Ao mesmo tempo, a passagem entre mídias coloca em relevo o dispositivo teatral. A sala de espetáculo e a interação entre público e atriz são elementos convencionais do teatro, mas, levados à tela, ativam a consciência do espectador cinematográfico.

Por fim, convém destacar como, em *Vaga carne*, o enredo e o metadrama da voz que ocupa o corpo da atriz como uma personagem e as questões de cor, corpo e voz social aparecem sobrepostos. É por meio dessas camadas que peça e filme propõem a reflexão crítica sobre o racismo e a vida das pessoas negras, notadamente das mulheres negras. Nesse último ponto, questões de representação, atinentes à personagem teatral e fílmica, e representatividade social apresentam-se criativamente enlaçadas no jogo ficcional do filme.

## Referências

ALTBERG, Maria. Matula cheia de voz: a voracidade vocal de Grace Passô em “Vaga carne”. **Arte & Ensaios**. Vol 7, no. 41, jan-jun 2021. p. 74-92.

ARAÚJO, Inácio. Bia Lessa contempla em filme o mistério de “Grande Sertão: veredas”. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 10 set. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/09/bia-lessa-contempla-em-filme-o-misterio-de-grande-sertao-veredas.shtml>. Acesso em 09 de fev. 2025

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.



- BAZIN, André. Adaptation, or the cinema as digest. In: NAREMORE, James. (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 19-27.
- BERGAMASCHI, Bárbara. Vasta carne. **Beira**, 24 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/vasta-carne-ceca0dc32fe9>. Acesso em 14 de fev. 2025.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. 4ª. ed. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 31- 48.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. São Paulo: Todavia, 2024.
- CARREIRA, André; VARGAS, Antônio. Um projeto de pesquisa sobre Teatro de Grupo. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 036–039, 2019. DOI: 10.5965/1808312902042007036. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15967>. Acesso em: 02 fev. 2025
- CAVELL, Stanley. **The world viewed**. London: Havard University Press, 1979.
- CONDE, Rafael. **O ator e a câmera**: investigações sobre o encontro no jogo do filme. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- EPSTEIN, Jean. La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence. In: Sarah Keller e Jason N. Paul (ed.), **Jean Epstein: critical essays and new translations**, New York, Amsterdam University Press, 2012. p. 271-276.
- GOMES, Juliano. A fartura da fratura. **Cinética**: cinema e crítica, 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/vaga-carne-juliano/>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. London: Routledge, 2006.
- MENEZES, Flávia; CARREIRA, André. Vaga Carne: Voz e Dramaturgia de um “Corpo Cenário”. Dossiê Temático - Artigos - **Revista Voz e Cena** - Brasília, v. 02, nº 02, julho-dezembro/2021 - pp. 74-93. ISSN: 2675-4584. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- PASSÔ, Grace. Entrevista a Tatiana Carvalho. In: UNIVERSO PRODUÇÕES. **Catálogo 22 Mostra de Tiradentes**. Belo Horizonte, 2019. p. 36-47.
- PASSÔ, Grace. **Vaga Carne**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.
- RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.
- ROCHA, Denise. Teatro Experimental do Negro: a tragicidade de um relacionamento inter-racial em Sortilégio (1951), de Abdias do Nascimento (1914-2011). **Moringa**. Universidade Federal do Ceará. João Pessoa, V. 11 N. 2 jul-dez/2020
- SANTIAGO, Silviano. Intensidades discursivas. In: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. São Paulo, Belo Horizonte: Companhia das Letras, Editora UFMG, 2004. p. 125-133.
- UNIVERSO PRODUÇÕES. **Catálogo 22 Mostra de Tiradentes**. Belo Horizonte, 2019.

## FILMES

A TRAGÉDIA de Macbeth. Direção: Joel Coen. Produção: A24. Estados Unidos: Apple TV, 2021. (105 min) son., preto e branco.



HAMILTON. Direção: Thomas Kail. Produção: Thomas Kail, Lin-Manuel Miranda e Jeffrey Seller. Estados Unidos: Disney+, 2020. (160 min) son., color.

O DIABO na rua, no meio do redemunho. Direção: Bia Lessa. Produção: 2+3 Produções. Brasil: Globo Filmes, 2023. (127 min) son., color.

O FALCÃO maltês. Direção: John Huston. Produção: Hall B. Wallis. Estados Unidos: Warner Bros., 194. (101 min). Son., preto e branco.

PECADO original. Direção: Jean Cocteau. Produção: Francis Cosne e Alexandre Mnouchkine. França: Le Films Ariane, 1948. (100 min) son., preto e branco.

VAGA carne. Direção: Grace Passô e Ricardo Alves Jr. Produção: Universo Produções. Brasil: Embaúba Filmes, 2019. (45 min) son., color.