

A DANÇA DIONISÍACA EM *LAVOURARCAICA* E EM *ZORBA, O GREGO*, DO LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFÍCO

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira¹
Francis Paulina Lopes da Silva²

Resumo: Relações e trocas entre o literário e o cinematográfico. Abordagem de textos de autores que tornem manifesta a experiência da dança, destacando-se o papel da civilização das imagens e a importância do olho da câmara no mundo contemporâneo. *Zaratustra* e *Zorba, o Grego*. O olhar e o olho armado na escritura literária. Técnicas cinematográficas a serviço da literatura e vice-versa. Alargamento do horizonte perceptivo do narrador: revolução visual na tessitura literária. Do hipotexto ao hipertexto: *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *LavourArcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, com destaque para a personagem feminina: a linguagem da coreografia dionisíaca de Ana, nos textos literário e cinematográfico. Confronto entre os impulsos dionisíacos e apolíneos manifestos, levando à morte da personagem.

Palavras-chave: Literatura e cinema; Dança; *Zaratustra* e *Zorba, o Grego*; *Lavoura Arcaica* e *LavourArcaica*.

Abstract: Relationship and exchange between literature and film. Approach to texts whose authors make the experience of dance explicit, evidencing the role of the image civilization and the importance of the eye of the camera in the contemporary world. *Zarathustra* and *Zorba, the Greek*. The look and the armed eye in literary writing. Cinematographic techniques in the service of literature and vice-versa. Enlargement of the narrator's perceptive horizon: visual revolution in literary writing. From hypotext to hypertext: *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, and *LavourArcaica*, by Luiz Fernando Carvalho, giving prominence to the female character: the language of Ana's Dionysian choreography in the literary and cinematographic texts. Confrontation between manifested Dionysian and Apollonian impulses, leading to the death of the character.

Keywords: Literature and film; Dance; *Zaratustra* and *Zorba, o Grego*; *Lavoura Arcaica* and *LavourArcaica*.

¹ Doutora em Ciência da Literatura – Teoria Literária pela UFRJ. Professora titular do Mestrado em Letras, Literatura Brasileira, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). E-mail: lurabreu@terra.com.br

² Doutora em Ciência da Literatura – Teoria Literária pela UFRJ. Professora do Centro Universitário de Caratinga. E-mail: francispls@terra.com.br

Introdução

Este estudo sobre as relações e trocas entre a literatura e outras artes tem como objeto a abordagem de textos de autores que tematizam a experiência da dança. Nesse sentido, serão analisadas as danças da personagem Ana, nos textos literário e cinematográfico, tendo-se como subsídio a metáfora da dança, em *Zaratustra* e *Zorba*, o grego, nos dois meios narrativos e as colocações nietzschianas sobre os impulsos dionisíacos e apolíneos manifestos no *corpus* proposto.

A metáfora da dança em nietzsche

Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche identifica o homem livre de espírito como aquele que dança. Odilon José Roble observa que essa metáfora apresenta-se, como suporte para a reflexão filosófica. Roble refere-se aos traços comuns, formas similares, intersecções que emergem da relação entre filosofia e dança, revelando, nas andanças de *Zaratustra*, a sua concepção da vida:

[...] um movimento espiral tal qual o de um rodadoiro de vento que, circularmente, ascenderia, captaria outros saberes e os depositaria novamente no solo. [...] Caminhando de cidade em cidade, de povoado em povoado, *Zaratustra* conhece o ser humano e profere discursos sobre esse ser à luz do seu projeto que é tanto o de identificar quem é o homem, como o de propor um “além do homem” (ROBLE, 2009, p. 2).

Segundo enfatiza Roble, a dança representaria, para o filósofo alemão, o impulso à vida, ágil e leve, de um “ser de vontade” que não conhece limites, que desinstala e instaura o novo:

Brincar com a realidade, dizer sim à vida, mover-se como um ser de vontade. Esses são os primeiros passos, ou o pano de fundo para se compreender o porquê da escolha de Nietzsche pela metáfora da dança. A dança parece querer

essa leveza ou ligeireza. A agilidade do dançarino é o suporte da vida vivida com o espírito da criança. A dança que Nietzsche enxerga é aquela que não tem códigos determinando sua ação, mas, ao contrário, ela é a própria desintegradora dos códigos, dos lugares-comuns, da normalidade (ROBLE, 2009, p. 3).

Assim, no discurso de Zaratustra, revela-se poeticamente o espírito da vida, sempre em metáforas que sugerem o voo dos espíritos elevados – “almas aladas e loucas, encantadoras e buliçosas” – que transmitem um impulso vital, capaz de superar o medo, preocupações e ansiedades dos tempos modernos:

[...] Ver revoltear essas almas aladas e loucas, encantadoras e buliçosas, é o que arranca a Zaratustra lágrimas e canções.

Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar.

Não é com cólera, mas com riso que se mata. Adiante! matem os espíritos do pesadelo!

Eu aprendi a andar; por conseguinte corro. Eu aprendi a voar; por conseguinte não quero que me empurrem para mudar de sítio.

Agora sou leve, agora vôo; agora vejo por baixo de mim mesmo, agora salta em mim um Deus.

Assim falava Zaratustra (NIETZSCHE, 2006, p. 59-60).

Essa profissão de fé em um Deus dançarino instaura nova forma de viver que ensina, gradativamente, a “andar, “correr e “voar, mas movido por um ritmo marcado por música divina. E nessa cadência, também as palavras e o pensamento do sábio Zaratustra dançam, nas mentes dos ouvintes e, pela escritura nietzscheana, impelem o leitor a percorrer o texto fruindo esse jogo sinestésico. Conduz, pelo prazer estético da palavra, visível e audível, o movimento do corpo e da mente, à desinstalação, à mudança criadora.

Para *Zaratustra*, o nível espiritual mais elevado do homem é o que contém em si a criança, com sua capacidade de ser livre e brincar com a vida, de esquecer e apaixonar-se pelo simples ato de existir:

A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação.

Sim; para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso uma santa afirmação: o espírito quer agora a *sua* vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o *seu* mundo (NIETZSCHE, 2006, p. 37).

Assim, a arte, para Nietzsche, tem esse poder vital, de levar homem à transformação, recuperando a essência da vida pela emoção, pelo prazer, elevando-o além do convencional.

Em sua obra *A origem da tragédia*, o filósofo destaca, na origem e essência da tragédia grega, “uma expressão mista das duas tendências artísticas, o espírito apolíneo e o instinto dionisíaco” (NIETZSCHE, 1985, p. 95). Contrapondo-se a Apolo, deus solar, expressão bela e sublime da disciplina e serena sabedoria, “imagem divina e esplêndida do princípio de individuação” (1985, p. 38-39), Dionísio, deus do vinho e da metamorfose, representa a embriaguez, o encantamento espontâneo, natural, instintivo, caótico e assim, criativo, alegre e vibrante. Nietzsche defende a recuperação do papel dionisíaco, original e onipotente da arte:

Se, [...] considerarmos o êxtase arrebatador que, perante a falência do princípio de individuação, surge do que há de mais profundo no homem, do que há de mais profundo na própria natureza, começamos a entrever em que consiste o estado dionisíaco, que compreenderemos muito melhor por analogia com a embriaguez. Graças ao poderio da beberagem narcótica era que todos os homens todos os povos primitivos cantavam seus hinos (NIETZSCHE, 1985, p. 39).

O sentido da dança, para o sábio Zarathustra, não representa a técnica, a disciplina, o modelo, mas a improvisação e fruição embriagadora, como se vê na seção intitulada “O canto da embriaguez”, na narrativa nietzscheana, em que a dança irrompe como alegre expressão

da vida:

O velho encantador dançava de prazer; e se, como crêem certos narradores, estava então cheio de vinho doce, mais cheio estava certamente de vida doce, e despedira-se de toda a melancolia. Há ainda quem conte que o burro também se pusera a dançar; porque não fora de balde que o homem mais feio lhe dera vinho. Fosse isso verdade ou não, pouco importa, e se o burro não bailou nessa noite, sucederam, contudo, coisas maiores e mais singulares do que a de um burro bailar (NIETZSCHE, 2006, p. 494-495).

Essa concepção filosófica da dança dionisíaca, contagiante e vitalizadora fará parte da própria biografia de Nietzsche que, aos 44 anos, sentindo que perdia a lucidez, recapitula sua vida e obra, no livro *Ecce homo* (1888). Nessa obra, ele reconhece a genialidade de seu *Zarathustra*, por concentrar, no discurso poético, seu pensamento, em linguagem e ritmo próprios, como se fizesse voarem com arte as palavras:

Ignorava-se antes de mim do que era capaz a língua alemã do que era capaz, de maneira geral, a linguagem. A arte do grande ritmo, o grande estilo do discurso para exprimir os intentos altos e baixos das paixões sublimes e sobre-humanas, fui eu quem os descobriu; com um ditirambo, como aquele do terceiro Zarathustra, *Os Sete Selos*, voei mil vezes mais alto que tudo quanto até hoje se chamou poesia (NIETZSCHE, 1984, p. 79).

Esse é o grande impulso criador do sonho, que sustenta a vida, dando asas ao imaginário, embriaga e desinstala o leitor-espectador, por um ritmo inesperado, além de tudo o que é convencional.

A dança dionisíaca em *Zorba, o grego*

Também no livro *Zorba, o grego*, o autor Nikos Kazantzakis (1883, Grécia; 1957, Alemanha), admirador da obra *Zarathustra* de Nietzsche, cria o personagem Alexis Zorba, apresentando uma versão dionisíaca do homem moderno e recupera o sentido da dança, como

expressão espontânea e embriagadora do estado interior, como expresso no *Zaratustra*, de Nietzsche.

Nessa obra do autor grego, editada pela primeira vez em 1946, o narrador, um jovem intelectual inglês que contratara Zorba para chefiar os trabalhadores em uma mina de linhita, deixa-se cativar pela contagiante paixão desse grego pela vida e pela alegria espontânea e simples com que encarava as situações boas e os momentos difíceis. Mais que patrão e empregado, tornam-se amigos. Em uma ilha do Peloponeso, são relatadas cenas picarescas, em que o grego, com sua maneira original de encarar a realidade, manifestar suas emoções, chega a questionar as próprias convicções do narrador, em sua formação filosófica e moral moldada pela cultura dos gregos clássicos.

Embora não seja objetivo desta comunicação a leitura da obra de Kazantzakis, esta aqui merece especial menção, pela forma como se manifesta a experiência da dança, como expressão interior do personagem Zorba. Destaca-se, inclusive, a força discursiva com que o autor transpõe os diálogos e cenas em que o dançar resume a própria maneira de se encarar a realidade.

Zorba, um homenzarrão rude, que o narrador descreve como “Um coração vivo, uma boca voraz uma grande alma bruta” (KAZANTZAKIS, 1974, p. 22), expressava, na dança e nas cordas de seu santuri, uma espécie de cítara, a máxima expressão de seu espírito dionisíaco, que ele mesmo assim descrevia que fazia as coisas como estivesse para morrer a cada instante (cf. p. 49).

O narrador, embora personagem apolíneo, contido e disciplinado descreve, com minúcias e admiração, a maneira única com que Zorba dançava, celerando os momentos alegres ou tristes, como quando propôs ao “patrão” uma ideia maluca, um ousado projeto:

[...] – Então eu vou dançar, patrão. Sente-se o mais longe que puder, para que eu não o machuque. Olhe! Olhe! Deu um salto, irrompeu para fora do barracão, enrolou a calça nos joelhos e pôs-se a dançar. [...] Jogou-se à dança, batendo as mãos, erguendo-se no ar, fazendo piruetas, voltando-se ao chão com os joelhos dobrados, como se fosse borracha. De repente, ele atirava-se para o alto como se quisesse vencer as leis da natureza e sair voando. Sentia-se nesse corpo cheio de vermes a alma em luta para empolgar a carne e jogar-se com ela nas trevas, como um meteoro. Ela sacudia o corpo que tombava, não podendo mantê-lo no ar por muito tempo; ela o impulsionava de novo, impiedosa, dessa vez um pouco mais alto, mas o coitado caía, arquejante (1974, p. 91).

Era pela dança que Zorba conseguia se expressar. A cena é descrita pelo olho armado do autor, com tal dinamismo e agilidade, assemelhando-se ao olho de uma câmera em movimento, a captar cada palavra, gesto, respiração e até o próprio movimento interior que envolvia dançarino e expectador, num só jogo dionisíaco, em que corpo e espírito se entregam, pela arte.

Entretanto, nota-se que, diferente do sentido de leveza e encanto sugeridos pela dança, na concepção do sábio Zarathustra, em Zorba a improvisação e fruição embriagadora dionisíaca se traduz na descrição do corpo pesado do rude homenzarrão, que tenta vencer as leis da natureza. A metáfora do meteoro que irrompe entre as trevas sugere bem essa tentativa do personagem, pela dança, deixar-se conduzir mais por seu idealismo e amor à vida, superando-se.

A metáfora nietzschiana da serpente “o animal mais astuto que o sol cobre” (NIETZSCHE, 2006, p. 32), também está presente no discurso de Kazantzakis, quando o narrador compara Zorba a essa criatura tão íntima da mãe Terra, com seus segredos mais íntimos: “Ela os conhece com seu ventre, com sua cauda, com sua cabeça. Ela a toca, mistura-se, faz-se uma só, como a mãe Terra. O mesmo ocorre com Zorba. Nós, as pessoas instruídas, não somos senão passarinhos bobocas do ar”

(KAZANTZAKIS, 1974, p. 82). Era envolvente a espontaneidade do velho grego, sua alegria e simplicidade com que encarava a arte de viver.

Esse impulso dionisíaco sempre se manifestava em Zorba com tanta vitalidade, que ele não se deixava trair pela idade já avançada. Era pela dança que ele se sentia rejuvenescer, revigorando a alma: “Eu acho uma grande vergonha confessar que sou velho e faço o possível para que ninguém perceba que envelheci; pulo, danço, os rins doem, mas eu danço” (1974, p. 179).

A dança, como expressão da alegre e voluptuosa das paixões da carne, inclusive lembrando os movimentos sinuosos da serpente é descrita em cenas, como aquela em que a velha prostituta Madame Hortense, imaginava-se dançando, inspirada pelas palavras sedutoras de Zorba, fazendo-lhe reacender as antigas aventuras amorosas (1974, p. 193).

Também, em *Zorba, o grego*, a dança se apresenta como manifestação cultural, expressão da identidade de um povo. Quando Zorba tocou seu santuti, cantando versos populares que atraíram os trabalhadores que dormiam: “E, bruscamente, incapazes de se conterem por mais tempo, surgiram da obscuridade, seminus, descabelados, com suas calças bufantes, fizeram círculo em volta de Zorba e do santuri e se puseram a dançar na areia grossa” (1974, p. 219).

Considerando-se o relacionamento entre literatura e mídia, verifica-se a transposição da vibrante poética narrativa de Kazantzakis, para o filme greco-americano homônimo, dirigido por Michael Cacoyannis e lançado em 1964, no qual sobressai a atuação do ator Anthony Quinn, interpretando Zorba, alcançando um momento de epifania na inesquecível sequência em que Quinn dança o Sirtaki na praia do vilarejo de Stavros.

Em *Lavoura Arcaica* e também no filme *Lavoura Arcaica*, tem-se

a dança como expressão cultural, tradição de imigrantes libaneses, em um meio rural, no Brasil. O sentido implícito no ato da dança, em suas performances coletiva e individual conduz ao trágico desfecho da trama ficcional.

A dança dionisíaca em *lavoura arcaica*

Na literatura e no cinema brasileiros, destacam-se, dentro dessa abordagem, os textos literário, *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e cinematográfico, *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, observando-se o confronto entre os impulsos dionisíacos e apolíneos manifestos, levando à morte da personagem Ana.

A moderna valorização do corpo deve muito ao cinema. O homem se vê, vendo o outro. Não mais se delimita através de conceitos abstratos, mas descortina a sua imagem concreta. Parte para a descoberta do corpo que se impõe cada dia com mais força, livre de artifícios. Por conseguinte, o cinema gera uma nova forma de captar a realidade que responde às necessidades de um novo relacionamento entre homem e mundo. Essa nova forma de abordar o mundo vai refletir-se nas outras artes, ampliando o espaço representativo. Assim, na literatura, o corpo recebe essa nova carga estética gerada pelo cinema.

Lavoura Arcaica é uma versão livre da parábola bíblica do filho pródigo. Seguindo-se a circularidade da paródia que lhe serve de apoio, o romance divide-se em duas partes: a primeira intitulada “A partida” e a segunda, “O retorno”.

A epígrafe da primeira parte é tirada do texto de Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” Já a da segunda parte, tirada do *Alcorão*, diz: “Vos são interdidadas vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”. As duas epígrafes indiciam o comportamento de André, que

rompe o interdito, quebra as regras determinadas pelo *Alcorão*, apaixona-se por Ana, sua irmã, e comete o incesto. Esta é a razão de sua partida que não é compreendida pela família marcada pelo falseamento do olhar.

Na tradução da literatura para o cinema, a montagem desempenha um papel essencial. Em duas passagens, sobretudo, esse jogo entre o ser e o parecer, entre o olhar agudo e o falseamento do olhar, entre a vestimenta e o corpo escondido, essa ruptura é evidenciada nas cenas da dança que mostram o jogo entre a ordem e a desordem.

A narrativa é montada em trinta capítulos, em que o narrador-personagem recupera o passado, não em ordem cronológica, mas seguindo o percurso labiríntico de sua mente doentia. Jogando com passagens líricas e sarcásticas, tanto Raduan Nassar, no texto literário, quanto Luiz Fernando Carvalho, no texto fílmico, conseguem expressar de maneira poética a oscilação dos jogos emocionais que dominam a trama de *Lavoura Arcaica*.

No choque entre as imagens, o olhar tanto do leitor quanto do espectador desvelam sentidos ocultos. Pelo estranhamento de combinações, evidenciadas no confronto de planos, não colocados na montagem tijolo a tijolo, típica de Pudovkin, mas naquela montagem eisenteiniana que instiga o leitor/expectador a criar uma imagem nova não ali presente, mas nascida desse choque, como a chama que nasce do fósforo riscado em um ponto de atrito. Na adaptação em imagens oferecidas concretamente ao olhar, a cena expõe com personagens vistas o que no livro está em personagens que se vão criando na mente do leitor pela força da palavra escrita.

Na transposição dessas cenas do literário para o cinematográfico, há que se considerar a mudança de meios. A literatura sugere, o cinema mostra. O passo a passo do livro, o tempo para a descoberta dos índices que vão preparando o leitor para a descoberta

dessa tragédia familiar, cuja dimensão completa só é revelada no final, é também alcançado no filme. Na tradução para o cinema, Luiz Fernando Carvalho consegue esse ritmo com maestria. No texto literário, André recupera, nas lembranças do passado, a dança que sucedia ao almoço na relva sob as árvores, e já se dá conta do que se esconde sob a aparente inocência dos meneios de Ana, que se vem juntar ao grupo de parentes e amigos na alegria reinante:

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha sob um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços... (L.A., p. 30).

E vendo o que os outros não percebiam além do visto, além das aparências, André sabe enxergar o corpo nu de Ana, a verdade encoberta sob as vestimentas:

[...] ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos úmidos de saliva, enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação... (Ibidem, p. 31)

Na tradução cinematográfica, Luiz Fernando Carvalho constrói uma personagem cujos gestos ficam situados em um limite discreto entre a sensualidade e a inocência. O jeito de pegar o lenço, os meneios do corpo, a maneira de arrebanhar a saia não permitem aos que não sabem ver além das aparências a verdade que já se entremostra a olhos mais

argutos.

Assim, na primeira dança, Ana revela nos meneios inocentes de seu corpo os desejos escondidos. Embora essa primeira dança se apresente com meneios de corpo, com uma gesticulação sensual, tudo é ainda inocente, o corpo ainda se mostra escondido na sua verdade. São gestos no limite entre a inocência e os preparativos para o voo da crisálida.

Já na segunda dança, tudo se esclarece. No texto literário, Raduan Nassar mostra Ana transmutada pela vestimenta, usando os apetrechos roubados no quarto do irmão. Quando todos a julgavam na capela, ela surge de repente e invade a roda:

[...] coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda... (L.A., p. 188)

O corpo se torna visível por sob as vestimentas. Nas entrelinhas da dança, nos meneios exacerbados do corpo que fala a paixão, a sexualidade antes reprimida, é possível enxergar o escondido. No desconcerto criado, o irmão mais velho chama o pai. Ana, sem dizer uma palavra, consegue o que André com toda a sua verborragia não alcança. Tomado de ira, o pai que não aceita a contestação de sua palavra, mata a filha.

Na tradução cinematográfica, o impacto das vestimentas da personagem acorda o espectador para a realidade de Ana. As imagens vistas se tornam mais fortes. As cores se transformam em pistas para a

leitura da verdade do corpo escondido, as vestimentas já não dissimulam o que estava resguardado na primeira dança. São, agora, essenciais para evidenciar o que antes estava camuflado. O vestido ainda é branco, mas os seios estão quase à mostra. A flor vermelha nos cabelos que, ao ritmo da dança se desalinham, e os anéis, as pulseiras, enfim toda a quinquilharia ajuda a compor a vestimenta que já não cobre, mas ratifica o que se encontra sob as vestes. E o vinho que Ana, nesta loucura dionisíaca, derruba sobre o próprio corpo em completo desalinho mostra a personagem em toda a sua verdade. Os familiares tentam recompor a figura de Ana. Mas, ao ritmo da dança endoidecida, ela não se entrega.

Considerando-se as cenas das danças, verifica-se, no jogo entre elas, a verdade tornada clara, levando ao desespero do pai, à derrota das palavras proferidas como vestimentas, palavras que se tornam insuficientes para encobrir os anseios do clã.

Considerações finais

Nas danças de Ana, tem-se a celebração da vida, num crescente impulso dionisíaco, como se vê em *Zaratustra* e em *Zorba, o grego*. A coreografia – dança escrita – preenche o espaço do desejo de evasão da realidade e ruptura com toda forma de interdição. Pela arte do movimento, em sua performance transgressora de “serpente desvairada”, rompendo, com toda a rigidez dos padrões morais impostos pelo pai, Ana arrisca-se ao fim trágico, configurado na sua morte. Torna-se cordeiro imolado que liberta aquele clã das rédeas das tradições agrárias e patriarcais e instaura o caos.

Na escritura poética da novela trágica de Raduan Nassar, como também no discurso fílmico de Luiz Fernando Carvalho, a arte da palavra e a arte da imagem em movimento traduzem o impulso dionisíaco. A linguagem flui, seguindo o ritmo da Lavoura interior, convidando leitor e

espectador a se embrenharem nessa complexa teia dos sentimentos e desejos mais profundos e recalçados no relacionamento familiar.

Concluindo, verifica-se que esse novo olhar renascido pela força da câmara, alimentado pela tecnologia, ao incidir sobre o corpo redescoberto, terá que, sabiamente, ultrapassar a vestimenta e tentar investigar o que se situa além do visto, das aparências enganadoras e, muitas vezes, sedutoras do texto que se oferece, de ouvidos e olhos atentos às ressonâncias do não-dito, do não-visto.

Referências

KAZANTZAKIS, Nikos. **Zorba, o grego**. Trad. Edgar Flexa Ribeiro e Guilhermina Sette. São Paulo: Abril, 1974.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, Frederico. **Assim falava Zaratustra** – um livro para todos e para ninguém. Trad. José Mendes de Souza. Versão para eBook: eBooksBrasil.com. 2006. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

_____. **A origem da tragédia**. Trad. Álvaro Ribeiro. 4. ed. Lisboa: Guimarães, 1985.

_____. **Ecce homo: como se chega a ser o que se é**. Trad. José Marinho. 5. ed. São Paulo: Lisboa: Guimarães, 1984.

ROBLE, Odilon José. **Reflexões sobre a dança a partir das metáforas de Zaratustra**. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/>> *Revista Digital* - Buenos Aires - Año 14 - N° 131 – Abril de 2009. Acesso em: 15 de maio 2011.