

A intertextualidade na encenação cinematográfica: O palco como espetáculo no filme *Anna Karenina*

Intertextualidad en la puesta en escena cinematográfica: El escenario como espectáculo en la película *Anna Karenina*

Intertextuality in cinematograph staging: The stage as spectacle in the film *Anna Karenina*

ÂNDREA CRISTINA SULZBACH¹

Resumo: O propósito deste trabalho é apontar as principais características da *mise-en-scène* cinematográfica que foram absorvidas da linguagem teatral. O objetivo geral é verificar a intertextualidade entre o cinema e o teatro inseridos no processo criativo do *corpus*, que dialogam entre si. Os objetivos específicos versam sobre o aprofundamento das interconexões percebidas, seja na *mise-en-scène* ou no espaço físico. Para elucidar este estudo foi selecionado como *corpus* para análise a obra filmica *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012). A metodologia comparativa enfoca o contraponto entre a linguagem cinematográfica e a teatral.

Palavras-chave: Cinema; Teatro; Encenação; Intertextualidade

Resumen: El propósito de este trabajo es señalar las principales características de la *mise-en-scène* cinematográfica que fueron absorbidas del lenguaje teatral. El objetivo general es verificar la intertextualidad entre cine y teatro insertos en el proceso creativo del *corpus*, que dialogan entre sí. Los objetivos específicos consisten en profundizar las interconexiones percibidas, ya sea en la *mise-en-scène* o en el espacio físico. Para dilucidar este estudio se seleccionó

¹ Doutoranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), mestre em Comunicação e Linguagens (UTP). Diretora audiovisual na Secretaria de Educação do Paraná - SEED. Bolsista PROSUP/CAPES. Email: andreasulzbach@hotmail.com

como *corpus* de análisis la obra cinematográfica *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012). La metodología comparada se centra en el contrapunto entre lenguaje cinematográfico y teatral.

Palabras clave: Cine; Teatro; *Mise-en-scène*; Intertextualidad

Abstract: The purpose of this work is to point out the main characteristics of cinematographic *mise-en-scène* that were absorbed from theatrical language. The general objective is to verify the intertextuality between cinema and theater inserted in the creative process of the *corpus*, which dialogue with each other. The specific objectives deepening the perceived interconnections, whether in the *mise-en-scène* or in the physical space. To elucidate this study, the film *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012) was selected as a *corpus* for analysis. The comparative methodology focuses on the counterpoint between cinematographic and theatrical language.

Keywords: Cinema; Theater; Staging; Intertextuality

Introdução

O diálogo entre o cinema e o teatro ocorre desde a criação das primeiras imagens em movimento². Essa intertextualidade apresentou diferentes graus de aproximação de acordo com o momento histórico no qual estavam inseridos. Em seu início, grande parte das películas se desenvolvia a partir do teatro de atrações³, que prevalecia no intertexto. Com o avanço da linguagem cinematográfica, as antes consideradas simples imagens em movimento se transformam em filmes, provenientes da criação de variadas concepções técnicas e narrativas. Enquadramentos, movimentos de câmera, elipses e diversos outros recursos cinematográficos geram uma nova forma de se fazer arte. O propósito deste trabalho é apontar as principais características da linguagem teatral que foram absorvidas na *mise-en-scène* cinematográfica, o recorte é feito a partir do cinema hollywoodiano contemporâneo.

² O primeiro cinema localiza-se, aproximadamente, entre 1894 e 1908, em que predomina o cinema não narrativo e um segundo período (1908 a 1915) de crescente narratividade (Costa, 2005).

³ O cinema de atração se desenvolve logo no início das primeiras imagens em movimento, com temáticas variadas, desde registros caseiros a filmes teatralizados. Com câmeras fixas e pouco desenvolvimento psicológico dos personagens. Grande parte dessas características foi absorvida do teatro de atração, o qual acontecia principalmente no teatro de *Vaudeville*, constituído de acrobacia de animais ou uma comédia pastelão entre outras formas de espetáculos curtos, sem o desenvolvimento da narração (Costa, 2005, p.43).

Este artigo se justifica por acreditar que uma análise descritiva dos elementos estruturantes presentes na *mise-en-scène* do corpus elegido contribui com o estudo e pesquisa na área cinematográfica, tanto para a área científica como também para a sua prática artística.

A *Mise-en-scène* teatral e cinematográfica

O termo *mise-en-scène* surgiu no início do século XIX para qualificar o que seria mais tarde o papel de diretor, função inexistente até então, anterior a isso a responsabilidade dessa prática se alternou no decorrer da história. De acordo com Pavis (2001), no teatro grego geralmente era o próprio autor quem cumpria o papel do então chamado organizador. Na Idade Média, o condutor do jogo era o responsável pela estética dos mistérios e pela sua ideologia. Na época do Renascimento e do Barroco, o cenógrafo organiza o espetáculo. No século XVIII, a responsabilidade é assumida por atores de grande destaque. Somente quando surge o naturalismo é que a função se torna uma arte em si.

Na definição de Roubine (1998), o encenador surge como o gerador da unidade, responsável pelos laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos. Dentro da linguagem cinematográfica, segundo Bordwell (2008), poucos termos da estética do filme são tão ecléticos como o elemento *mise-en-scène*. “A *mise-en-scène* comprehende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera” (Bordwell, 2008, p. 33).

Em outro texto o autor complementa: “Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens” (Bordwell; Thompson, 2013, p.205). Com isso, pode-se perceber que a atuação dos atores também faz parte da análise da encenação dentro dos conceitos do autor.

Visto isso, a análise da *mise-en-scène* de uma obra fílmica é constituída de elementos pertencentes ao teatro, tais como cenário e interpretação dos atores, mas também agrega itens não presentes nas Artes Cênicas, entre eles montagem/edição e enquadramento.

A linguagem cinematográfica absorve o teatro logo em seu início, no período do cinema mudo, considerando que muitos atores teatrais imigraram para o cinema, levando consigo técnicas de representação ligadas a um texto e suas

pantomimas. Isso ocorre antes de 1910, nos *films d'art* franceses e na Biograph, nas produções de Griffith.

A teatralidade nos filmes desse período também se caracteriza por cenários que possuíam um quarto lado, a exemplo do palco italiano, espaço cênico oriundo do período renascentista. “A cenografia desses filmes era, no mais das vezes, rudimentar: telas pintadas, construções leves, sem teto, e, é claro, abertas de um lado [...]” (Aumont; Marie, 2006, p. 284). Entretanto, essa simplicidade de estrutura cênica contribui no surgimento da consciência de uma construção cinematográfica, pois proporciona modalidades criadas por David Griffith nas passagens de plano a plano, apoiadas na comunicação de espaços adjacentes (Aumont; Marie, 2006, p. 284).

Um importante colaborador, no período inicial da cinematografia, foi Georges Méliès, ilusionista que migra para o cinema e contribui substancialmente com essa nova linguagem, através de seu prévio conhecimento das Artes Cênicas. Segundo (Kemp; Frayling, 2011), seu filme mais conhecido é *Viagem à Lua* (1902). “Contudo, apesar de todas as inovações cinematográficas fascinantes que esse cineasta desenvolveu e explorou seus filmes nunca conseguiram se libertar por completo de suas origens teatrais” (Kemp; Frayling, 2011, p. 17). Méliès, de acordo com Bazin, viu o cinema como um melhoramento do espetáculo teatral e seus truques se tratavam mais de um prolongamento da prestidigitação do que um estudo da linguagem cinematográfica propriamente dita.

Até o fim do século XIX, uma das maiores preocupações do teatro era de que o espectador confundisse a ficção do espetáculo com a realidade. “Esse objetivo, por muito tempo considerado inerente à própria essência do teatro, condicionou toda a evolução do espetáculo a italiana [...]” (Roubine, 1998, p. 119). Os elementos pertencentes à produção da ilusão teatral deveriam estar ocultos ao público, assim não aconteceria de o espectador perceber os artifícios que compunham a encenação.

Para atender a essa demanda, de acordo com Roubine (1998), um dos primeiros elementos desenvolvidos foi o espaço. O palco italiano fechado supera o palco aberto, com uma abertura delimitada por uma moldura opaca, composto de diversos elementos como os reguladores e bambolinas cuja função consistia exatamente em esconder da vista do público tudo que produz a ilusão.

Esta linha de *mise-en-scène* que prefere ocultar os dispositivos são também levados para o cinema clássico, que, de acordo com Aumont e Marie (2006),

possui certos traços característicos: é narrativo; produz uma forte impressão da realidade; apoia-se em uma reprodução analógica; opera um trabalho de supressão da narração e da representação da realidade em prol da diegese (“transparência”).

Vanoye e Golliot-Lété adotam o termo transparência para designar a qualidade específica do cinema da narrativa clássica. “[...] em que tudo parece se desenvolver sem choques, em que os planos e as sequências se encadeiam aparentemente com toda a lógica, em que a história parece se contar por conta própria” (Vanoye, Golliot- Lété, p. 28). Essa transparência incide em evitar que o espectador se aperceba estar diante de um filme. Esse cinema, o oposto ao cinema de opacidade, carrega o espectador para dentro da tela.

Um dos recursos utilizados para que essa transparência seja possível é a maneira como se desenvolve a decupagem. Dentro do cinema clássico, ela segue regras de continuidade que funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos. Segundo Xavier (2005), esses planos devem resultar em uma sequência fluente de imagens, que tende a dissolver a descontinuidade visual elementar numa continuidade espaço-temporal reconstruída. Adotando um repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, resulta num aparato de procedimentos precisamente selecionados para retirar o máximo de desempenho dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível, com o objetivo de que o espectador não se aperceba de grande parte desse processo (Xavier, 2005, p.32-33).

A decupagem clássica se compõe de um dos três itens bases obrigatórios na composição do cinema de efeito naturalista. Os outros dois seriam, segundo Xavier (2005), a interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas com filmagem em estúdios, dentro de cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas. E o terceiro se atém na escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, ou seja, gêneros apreciados pelo grande público.

É importante destacar que o conceito naturalista aqui não significa uma vinculação estrita com um estilo literário específico, tendo em Emile Zola seu grande representante. Possui ramificações, mas vai além disso. Xavier descreve:

Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem

mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza) (Xavier, 2005.p. 42, grifo nosso).

Essa transparência segue a ideia de que o mundo diegético deve mostrar-se como um todo contínuo em desenvolvimento. Costa (2005) define o termo diegese como o ambiente autônomo da ficção. E o descreve sendo o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que resulta de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o público. “O efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso. A diegese articula-se diretamente com certas formas de narração, seja ela literária, teatral ou cinematográfica” (Costa, 2005, p. 32).

A opacidade segue um caminho bastante distinto da transparência. O primeiro plano, de acordo com Xavier, não significa “chegar mais perto”; mas a construção de um discurso pictórico, que não segue necessariamente regras de continuidade (Xavier, 2005, p.132). Bem diferente do cinema de transparência em que roteiro, enquadramento, montagem e interpretação de atores procuram ao máximo estabelecer uma linearidade e verossimilhança o mais próximo possível do mundo que representam, por meio de uma manipulação que é dispensada no cinema de opacidade.

O estilo clássico foi desenvolvido em Hollywood do início dos anos 1920 ao fim dos anos de 50 na chamada era de ouro do cinema da produção em estúdio. Bergan (2010) afirma que nesse período foram estabelecidas regras de edição, iluminação e narrativa, com códigos de representação do realismo, narrativas lineares e edição “invisível”. Mas seu germe ocorre antes disso “Por volta de 1910, várias produtoras cinematográficas, geridas em sua maioria por hábeis empreendedores judeus, instalaram-se no pequeno subúrbio de Hollywood, no oeste de Los Angeles. Em uma década, o sistema por elas criado passou a dominar o cinema não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo” (Bergan, 2010, p.37).

O cinema clássico (1930) adota a continuidade temporal e espacial, somente o *flashback* é permitido e relacionado ao desenvolvimento da personagem. A sequência dos enquadramentos também é seguida a partir de um padrão que Bergan descreve da seguinte maneira:

A típica sequência clássica começa com uma cena ampla, ou plano de contextualização. Depois, vem um plano médio e, em seguida, se há duas pessoas no quadro, utilizam-se o plano e o contraplano, com close-ups de ambas. Personagens importantes ocupam o centro do enquadramento, sempre no

foco, enquanto os coadjuvantes são posicionados para dar equilíbrio visual à cena (Bergan, 2010, p. 104-105).

No que se refere à interpretação dos atores e a construção do papel da personagem, ela primeiro foi elaborada dentro da linguagem teatral, tendo como herdeiros desse percurso cursado pelo teatro até o final do século XIX, dois grandes importantes colaboradores, Antoine na França e Stanislavski na Rússia. Por meio de suas constantes pesquisas, eles desenvolvem o mais alto grau de verossimilhança na imagem cênica. Roubine (1998) nos fala ainda que eles não se preocupavam em alterar a natureza da prática teatral, mas em criar uma relação mais autêntica com o real, linha de interpretação que também foi adotada pelo cinema clássico.

É importante ressaltar que a verossimilhança não necessita ser realista: uma fada pode ser verossímil. Dependendo da forma que se desenvolve a encenação, será crível e até esperado que ela voe, já que uma das condições de ser fada é essa. “Acontece que ser verossimilhante não é ser realista, naturalista, cópia do real, como não o é, de resto, a arte” (Pallottini, 1989, p.18). Pallottini afirma que a coerência interna dos elementos e sua organização é que dará veracidade aos seus personagens. Podemos dizer ainda que essa veracidade abarca tudo que envolve a representação, seja ela no teatro ou cinema.

Quando o cinema falado surge, em 1926, com o filme *O cantor de jazz (The Jazz Singer)*, de Alan Crosland, muitos atores profissionais do teatro imigraram para o cinema e levam consigo o método de interpretação desenvolvido nos palcos.

Teatro e Cinema – O intertexto

Os primeiros anos do cinema, mais especificamente do cinema falado, produziram filmes com textos de teatro. Esse período é conhecido como a idade de ouro do teatro filmado. Na década de 1960, a adaptação de peças teatrais conquista mais originalidade, de acordo com Barchy; Claude; Taufour (1982), são filmes que rompem com a estrutura do puro teatro filmado, o qual condensa a energia dramática apenas no diálogo, já que o cinema, ao invés de fazê-lo falar, fá-lo agir: o que o teatro conta por palavras, o cinema mostra por meio de imagens.

Em seu desenvolvimento, o cinema atingiu três formas principais de trabalhar sua intertextualidade com o teatro:

A “colocação em conserva” de um espetáculo teatral pelo filme, do ponto de vista do espectador [...]; a “aeração” da peça adaptada, oferecendo, o mais frequentemente possível, vistas dos lugares exteriores em que se desenrola a ação (e que no teatro não se podem ver); enfim, um modo mais dialético (que André Bazin preconizou), que consiste em confessar a teatralidade do texto, mas encontrando “equivalentes” propriamente cinematográficos da construção da cena teatral (como em *Les parents terribles*, de Jean Cocteau, 1946) (Aumont, Marie, 2006, p. 284).

A colocação em conserva refere-se ao teatro filmado, o qual em um primeiro momento era uma transposição das peças de teatro para o cinema, ou seja, a conservação da representação teatral. Aumont e Marie comentam uma quarta possibilidade intertextual entre o cinema e o teatro, desenvolvida por Bordwell (1981), “[...] uma *teatralização* do cinema, na qual uma construção da cena cinematográfica se soma, permanecendo relativamente autônoma, à construção da cena teatral” (Aumont; Marie p.285). Bordwell cita o filme *Ordet* (1955) de Carl Dreyer e *Othon* (1969) de Jean-Marie Straub como exemplos dessa teatralização.

Bazin defende a relação do teatro com o cinema e afirma que, ao contrário do que muitos afirmam, a relação não se restringe somente ao chamado pejorativamente teatro filmado. Essa relação foi (e ainda é) bastante enriquecedora.

Fatores que diferenciam essas linguagens se desenvolvem com o passar do tempo: o teatro para existir necessita do ator, já o cinema pode dispensar o ator: “Uma porta que bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder a potência dramática” (Bazin, 1991, p. 145). Há filmes em que o ator seria somente um contraponto da natureza, a qual, segundo Bazin, seria a verdadeira personagem principal.

Entretanto, esses não seriam os únicos elementos presentes que diferenciam essas duas linguagens. Bazin especifica a variação na representação de filmes que deram certo, não por se afastar do teatro, mas pelo contrário, por assumirem a linguagem que serviu de base para o cinema.

[...] Cocteau conserva em sua peça o essencial de seu caráter teatral. Em vez de tentar, depois de tantos outros, dissolvê-la no cinema, ele utiliza, ao contrário, os recursos da câmera para acusar, salientar, confirmar as estruturas cênicas, e seus corolários psicológicos. A contribuição do cinema só poderia ser definida por um acréscimo de teatralidade (BAZIN, 1991, 138).

Cocteau praticamente não aplicava movimentos de câmera em seus filmes. O cineasta poderia fazê-lo, se quisesse optar por essa escolha, já que praticamente todos os enquadramentos haviam sido criados no momento da produção de suas obras cinematográficas. Mesmo assim, Cocteau dispensava essa alternativa, pois preferia posicionar a câmera a partir do espectador frente a um palco de teatro, inclusive seguindo o texto sem adaptá-lo. Bazin nos diz que, com isso, a era de ouro do teatro filmado deixa de ser a peça dramatúrgica simplesmente adaptada, e sim o teatro encenado através do cinema (Bazin, 1991, 139).

O cinema possibilitou transformações de situações teatrais, se analisarmos os primeiros filmes burlescos, de acordo com Bazin (1991), não é somente o desempenho do ator que aparenta o teatro primitivo, mas também a própria estrutura da história. No entanto, o cinema consegue trabalhar elementos que o palco não possibilita desenvolver na mesma dimensão, como tempo e espaço.

Atualmente, são vários os fenômenos que diferenciam a linguagem teatral da cinematográfica, estando entre elas o direcionamento do olhar: no teatro o diretor não possui domínio sobre o olhar do espectador ou sobre o enquadramento da cena, sendo possível no máximo fazer um recorte do espaço cênico com um pino de luz sobre o ator. Já no filme, o enquadramento, o ângulo e o movimento de câmera direcionam e aprisionam o olhar do receptor, o qual é conduzido, de acordo com o interesse do diretor.

O palco como espetáculo no filme Ana Karenina

O filme *Anna Karenina* expõe abertamente os dispositivos teatrais ao mesmo tempo que apresenta equivalentes da linguagem cinematográfica na composição da sua *mise-en-scène* e com isso adota o que Aumont (2008) descreve de uma encenação que gera um entendimento do que estar a ser visto é filtrado pelo teatro.

A linguagem teatral, como vimos até aqui, foi absorvida sob vários aspectos, seja narrativo, espacial e até técnico, pela linguagem cinematográfica. A questão do conceito de espetáculo originado no teatro também é incorporada, principalmente pelo cinema clássico.

O cinema, como espetáculo industrializado de massa, acontece após um período de aculturação, de transição. Segundo Costa (2005), isso ocorre quando a compreensão uniforme das imagens se torna uma prioridade. Essa

transição acontece nos Estados Unidos de 1906 a 1915, quando os filmes passam a ser exibidos isolados das outras formas de espetáculos, em armazéns transformados em cinemas. O que era em seu início apenas um mero coadjuvante, começa a contribuir substancialmente para a economia e a assumir novo formato: o primeiro deles seria a de se tornarem cada vez mais narrativos, Xavier aponta um dos precursores do cinema de espetáculo:

No início deste século quando se trata de pensar a produção de um cinema que se candidata a um papel nuclear na sociedade que mergulha em novo ciclo de transformações técnicas, Griffith expõe sua teoria e define a função do espetáculo logo no início de sua carreira num filme de 1909: A Drunkard's Reformation. (Xavier, 1996, p.254)

Griffith inaugura o cinema clássico e o consolida como espetáculo. Seu filme posterior, *Intolerância* (1916), obteve grande alcance de público e cria o conceito de superprodução.

O filme *Anna Karenina* de Joe Wright alcança um sucesso de público que a maioria das adaptações anteriores do escritor russo Leon Tolstói não conseguiu obter. O livro homônimo é uma das obras mais adaptadas para o cinema, quase 30 versões em diferentes formatos: curtas e longas metragens, séries e minisséries. Um dos primeiros filmes adaptados da obra russa data de 1914.

Imagen 1: Cena do filme *Anna Karenina*, de Vladimir Gardin, (Rússia, 1914).



Fonte:<http://thishunger.tumblr.com/post/5610809287/defrag-film-still-from-anna-karenina-directed>

Anna Karenina de Leon Tolstoi (1828-1910), escrito em 1875 e publicado em 1877, tornou-se uma das obras literárias mais célebres da Idade Moderna, a qual narra a história de uma mulher que abandona a família por um amante mais novo, e quando seria o momento de viver a felicidade ao lado de seu novo amor se torna atormentada em meio a devaneios, culpa e insegurança. Esse conflito interior da personagem gera um nível tal de loucura que culmina em seu suicídio.

Tolstoi, ao escrever esse romance psicológico, abordou alguns aspectos da sociedade russa da época, entre elas o patriarcado. O conflito inicial de Anna Karenina ocorre quando, em seu início, ela não tem coragem de se divorciar de seu marido e ir contra o modelo social familiar estabelecido na Rússia. A protagonista resolve fugir com o amante para a Itália e quando retorna a seu país de origem, ao ambiente familiar e aristocrático, não consegue se inserir mais na vida social, momento em que sua instabilidade emocional culmina com o seu autoflagelo.

A adaptação do filme realizada por Wright consegue retratar essa angústia de Anna, através de um espaço diegético peculiar, em que trabalha os conflitos de consciência de uma personagem vista através de molduras. Em alguns momentos, nos parece uma pintura, mas o que predomina é a relação palco e plateia, em que o conceito de espetáculo a partir de suas origens se encontra presente. A imagem a seguir retrata essa ambiguidade, pintura e palco, na forma como está disponibilizado o espaço.

Imagen 2: A personagem Anna Karenina no quarto do filho vendo-o dormir.



Fonte: <https://cinematographecinemafilmes.wordpress.com/2013/03/>

O espaço aqui selecionado pretende obviamente estabelecer uma intertextualidade com a linguagem teatral, além da moldura, exposta na imagem anterior. O espaço diegético, em forma de palco, auxilia nesse intertexto. Xavier (2005) comenta que no cinema um evento natural ou acontecimento social em espaços abertos, apesar da postura da câmera ser a mesma, pela própria natureza dos elementos focalizados, rompe com o chamado teatro filmado, pois produz a expansão do espaço para além dos limites do quadro graças ao seu movimento.

Nunca ninguém associou um plano fixo e contínuo numa rua, ou mesmo a famosa chegada do trem da primeira projeção cinematográfica, a algo como o “teatro filmado”. Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo, pode-se dizer que algo de diferente existe em relação ao espaço teatral [...]: a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada. (Xavier, 2005, p.21)

Na imagem anterior, as bordas do quadro são enfatizadas como se fossem molduras, os movimentos de câmera variados, linguagem própria do cinema que intertextualiza com a linguagem teatral.

Na imagem a seguir, em que Anna é empurrada no trenó por seu marido, a cena que seria comumente realizada ao ar livre, possui como espaço imagético o interior, ao fundo balcões de teatro, sugerindo que os dois personagens se encontram no centro da encenação ou ainda do palco e o público ao fundo assiste o seu desenrolar.

Imagen 3: Anna Karenina é empurrada no trenó por seu marido.



Fonte:<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2197719/Sam-Taylor-Wood-husband-Aaron-TaylorJohnson-appearance-overhaul-Joe-Wrights-Anna-Karenina.html>

Aumont (2008) nos narra que desde muito cedo o cinema se apropria das filmagens ao ar livre como forma de se afastar da linguagem teatral. “Não foi por acaso que os dois primeiros gêneros inventados em Hollywood foram o western, o gênero dos grandes espaços abertos e o burlesco, o gênero da perseguição [...]” (Aumont, 2008, p.55). Sendo assim, as cenas internas em *Anna Karenina* são mais uma citação de Wright à linguagem teatral.

Outra sequência que comumente seria realizada em um espaço externo é a corrida de cavalos, Wright opta por um espaço que lembra o palco teatral no lugar de realizar as filmagens em um Hipódromo.

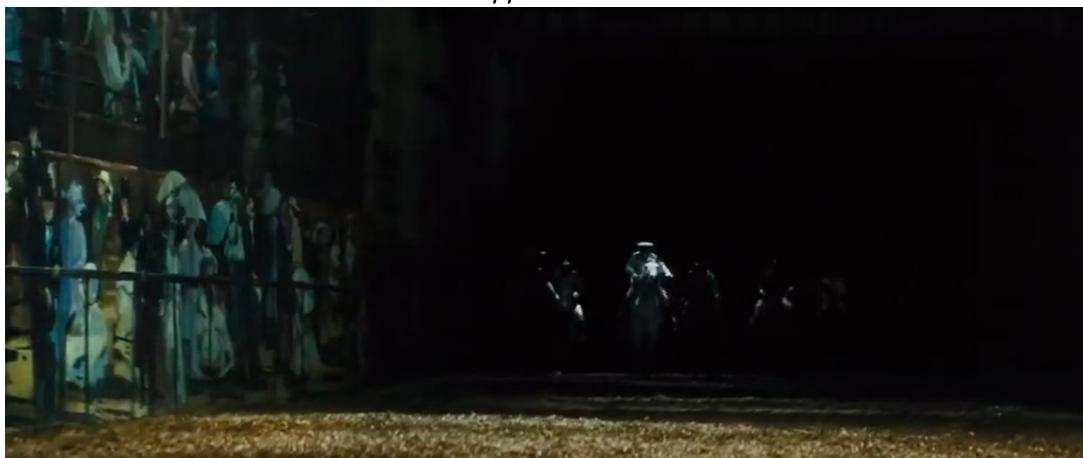
Imagen 4: Momento que precede a cena da corrida dos cavalos.



Fonte: <http://filmacademyman.wordpress.com/2013/10/15/anna-karenina-the-cinematic-in-thehorse-race-scene/>

Na imagem 4 o personagem se encaminha para a cena da corrida, o público nesta cena é composto somente por atores, diferente da imagem 5, onde Wright insere também uma tela pintada simbolizando uma plateia e com isso é introduzido outro elemento intertextual no filme.

Imagen 5: Continuação da sequência da imagem 4, cena da corrida dos cavalos realizada no Estúdio *Shepperton* em Londres.



Fonte: <http://filmacademyman.wordpress.com/2013/10/15/anna-karenina-the-cinematic-in-thehorse-race-scene/>

A cena da imagem 5 retrata uma corrida de cavalos a qual é realizada em cima de um palco, do lado esquerdo da imagem está o ciclorama composto de um painel pintado que ilustra espectadores. O diretor opta por uma cenografia dentro dos moldes utilizados em montagens teatrais, principalmente no período do Renascimento ao Barroco. Com isso, a *mise-en-scène* presente nesta sequência é pautada na intertextualidade, em que os elementos pertencentes

ao teatro são propositalmente revelados e agregados ao filme como potência estética.

Além desses elementos de encenação, o filme *Anna Karenina* também utiliza a arquitetura cênica em diversas sequências como estrutura da *mise-en-scène*, em que a sua aplicação segue uma composição pautada na linguagem teatral a partir do palco italiano, o qual proporciona uma encenação com profundidade, em que os cenários são suspensos para revelar outro ambiente.

Essa técnica de desvelamento de vários cenários exibidos de forma contínua gera uma dinâmica de encenação que possibilita a filmagem a partir de um plano sequência, sem a necessidade de interrupções a cena flui na frente do espectador que acompanha o andar da protagonista ao atravessar vários ambientes.

Um exemplo desta técnica ocorre na sequência em que a cena inicia com Anna em seu quarto (imagem 6), em seguida ela se dirige para a sala onde está o seu marido. No percurso, a protagonista atravessa vários cômodos até chegar ao seu destino.

Imagen 6: Cena em que Anna sai do quarto.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=PA0JgbgqzZc&t=1s>

Ao fundo da imagem 07 é possível perceber o ciclorama sendo suspenso para ser substituído por outro que irá compor um novo ambiente no filme, todo esse processo é realizado frente ao espectador.

Imagen 7: Anna desce as escadas enquanto ao fundo o ciclorama que representa o seu quarto é suspenso.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=PA0JgbgqzZc&t=1s>

Em todo esse percurso, Anna é acompanhada pela câmera que a segue sem interrupção da cena, o diretor utiliza aqui uma das primeiras técnicas da linguagem cinematográfica, criada e muito aplicada no cinema clássico, o plano sequência, o qual foi substituído ao longo do tempo, mas nunca abandonado, por variações nos enquadramentos construídos principalmente com cenas curtas.

O diretor Wright une mais uma vez a linguagem teatral com a cinematográfica ao filmar um plano sequência que possibilita a transição da personagem por diversos ambientes compostos por cenários suspensos por roldanas e cabos, técnica essa derivada do teatro, os quais vão sendo substituídos e recompostos ao mesmo tempo que a personagem caminha pelo espaço cênico.

A intertextualidade entre as duas linguagens, quais sejam; teatro e cinema, alcançam com isso uma grande proximidade, mas o ponto central ainda se mantém, o cinema é a esfera central, ou seja, a linguagem predominante da *mise-en-scène*, a qual é enriquecida com uma estrutura que pretende enfatizar os dispositivos teatrais presentes na encenação como expansão da estética filmica.

A escolha da presença do teatro por Wright, em seu filme, assinala uma encenação que procura se distanciar dos padrões comumente seguidos por Hollywood, mas para realizar sua proposta estética o cineasta se utiliza da máquina da indústria a qual pertence. O local das filmagens de *Anna Karenina* foi construído em Londres especialmente para o filme, no estúdio Shepperton.

Essa produção possibilitou ao diretor explorar diferentes estéticas fílmicas, um exemplo são as cenas realizadas no urdimento, espaço que se localiza acima do palco italiano, Wright realiza uma composição peculiar ao criar uma marcação cênica que ocupa espaços não convencionais da arquitetura teatral.

Em relação à interpretação dos atores, o diretor de *Anna Karenina* explora na sequência do baile (imagem 8) elementos do gestual de forma também não convencional, os personagens ficam um tempo congelados, como se estivessem suspensos no tempo, similares a manequins, enquanto a câmera percorre o espaço.

Imagen 8: Cena do baile onde os atores permanecem congelados por um tempo.



Fonte: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/1818/anna-karenina>

Essa técnica do ator congelar em cena foi desenvolvida pelo teórico teatral Meyerhold, de acordo com Picon-Valin: “Num caderno de direção, o encenador indica muito precisamente, para os atores, os deslocamentos e os gestos convencionais, [...] nas quais cada um se imobiliza antes de falar” (Picon-Valin 2013, p.19). Mais uma convergência entre as linguagens teatral e cinematográfica, que potencializam a *mise-en scène* do filme *Anna Karenina*.

Os primeiros elementos técnicos da linguagem cinematográfica

O primeiro sentido de direção no cinema ficou muito tempo ligado ao realizado no teatro, que consistia na marcação cênica dos atores, seleção do cenário e desenvolvimento dos diálogos. Segundo Aumont (2008), somente depois do pós-guerra é que o cinema irá desenvolver o seu estilo próprio de direção. Com isso, inaugura uma nova etapa evolutiva da linguagem cinematográfica, enriquecendo-a por meio do desenvolvimento de elementos

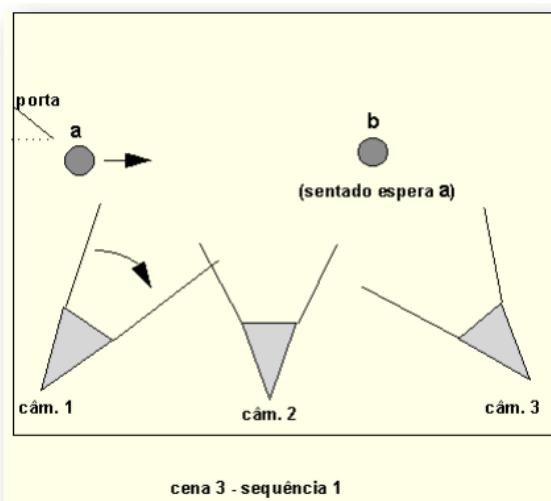
possíveis de serem trabalhados somente dentro do cinema, ou seja, abandona-se o teatro filmado.

A planificação seria um dos elementos da linguagem cinematográfica que, de acordo com Aumont, estabelece uma das primeiras diferenças entre o cinema e o teatro.

Sem a planificação, a encenação de cinema estaria condenada a ser indefinidamente o decalque da encenação de teatro [...]. A planificação é um instrumento de regulação, que a lógica do cinema teria de inventar para substituir as regras demasiadas teatrais demasiado limitativas e que não podiam perpetuar indefinidamente (Aumont, 2008, p. 51).

É a partir da planificação que o diretor define enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera. Pensar o espaço e tempo do filme, itens que o teatro não possui para se estruturar.

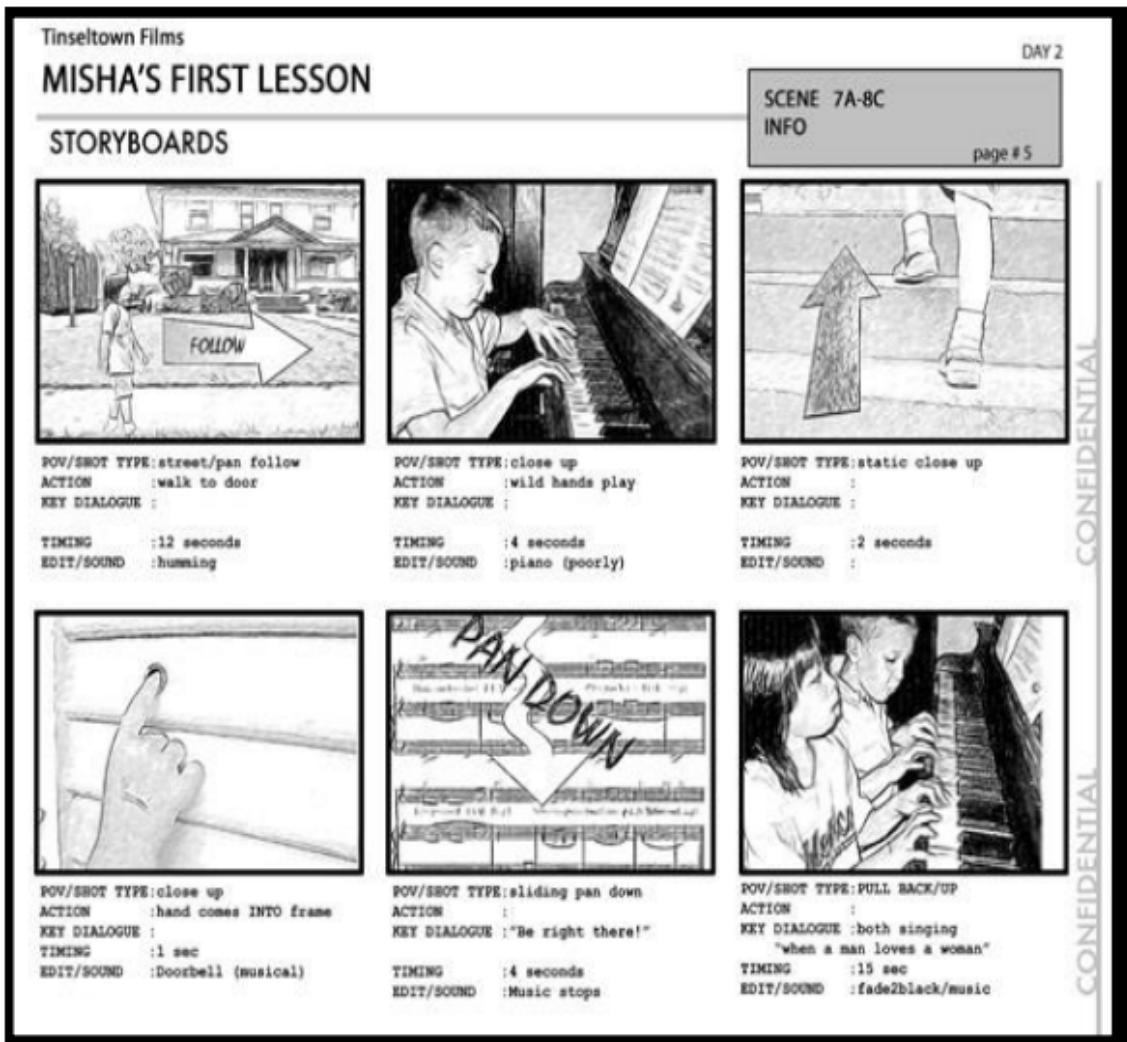
Imagen 9: Exemplo de uma planificação dramática



Fonte:<http://www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-151.htm>

Na imagem da imagem 9, a planificação indica que a imagem A e B seriam os personagens. É indicado também em que lado a cena se inicia, a direção do deslocamento do personagem A, o movimento da câmera 1 (da esquerda para a direita) e a posição das câmeras 2 e 3. Em seu início, a planificação era feita somente em uma planilha, a qual dividia em colunas os estudos do que chamamos hoje de pré-produção. Na década de 1950, é criado o *Storyboard*, o qual possibilita um estudo prévio das filmagens.

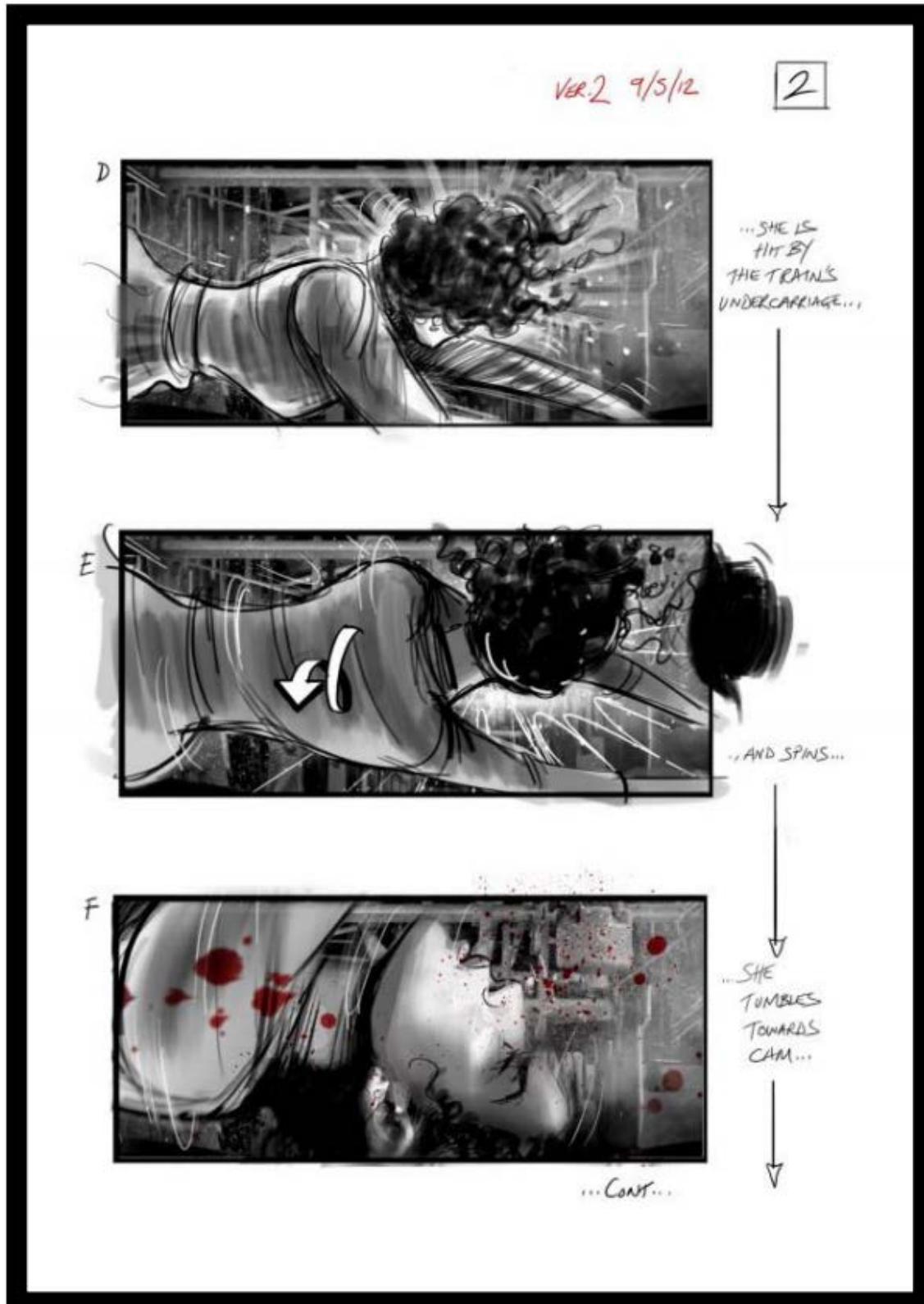
Imagen 10: Storyboard de um curta-metragem



Fonte: <http://akvis.com/en/sketch-tutori/1>

A seguir, a imagem 11 ilustra um *Storyboard* do filme *Anna Karenina* que representa um estudo da cena em que Anna se suicida. O gráfico muda em relação ao da imagem 10, mas a sua estrutura é a mesma, a que se apoia no estudo de posição de câmeras, atores e cenários, com o objetivo de definir a melhor forma de encenação.

Imagen 11: Storyboard do filme *Anna Karenina* ilustração de David Allcock



Fonte: <http://www.davidallcock.com/wp/projects/anna-karenina/>

A encenação do primeiro cinema americano e parte do cinema europeu se resumem - tendo Griffith como debutante - a entradas e saídas de campo, utilização de profundidade e a visão frontal como no palco de teatro. “Com a

invenção da planificação e da montagem, os problemas tornam-se mais complexos e as suas soluções mais versáteis, sem mudarem de natureza” (Aumont, 2008, p. 44).

A planificação em planos sucessivos objetiva o aumento de soluções representativas. Apesar de iniciar um afastamento do teatro, o cinema ainda mantém muitos de seus elementos até o período de 1940. De acordo com Aumont (2008), a representação do ator, o local unitário percorrido por olhares organizados (*raccord*) e a impregnação verbal são heranças fundamentais do teatro no primeiro cinema.

O filme *Anna Karenina* traz um dispositivo cênico que gera uma *mise-en-scène* diferenciada da maioria dos filmes hegemônicos, mas ainda mantém rastros do cinema clássico, ao optar por elementos desse movimento como, por exemplo, a montagem linear (invisível). Mas transgride na encenação ao transitar entre a ótica da transparência e da opacidade ao optar por elementos do cenário que normalmente seriam ruas, edifícios ou natureza, eles são substituídos por recursos teatrais que explicitam os dispositivos cênicos ao invés de ocultá-los e os agrupa no processo criativo suscitando uma estética cinematográfica peculiar, construída através da cenografia e do espaço.

Por fim, a intertextualidade presente no *corpus* suscita diversas possibilidades de análise, seja a partir das diferentes linguagens que a constitui; cinema, teatro e pintura, como também a técnica cinematográfica da qual é composta.

Considerações finais

A linguagem cinematográfica e a teatral possuem limites distintos. Mesmo assim, possuem algumas convergências. Esse trabalho afirma a possibilidade de uma intertextualidade entre esses dois segmentos artísticos que, ao longo da pesquisa, foram percebidos como possíveis diálogos. Essa dualidade entre o cinema e o teatro pode acontecer sem tornar o filme, que dela se apropria, rudimentar, quando rompe com certos padrões presentes no cinema hegemônico, ao aplicar em sua estrutura diferentes relações entre conteúdo e obra quando seleciona as Artes Cênicas como complemento da encenação, como pode ser constatado no filme do cineasta Joe Wright.

O filme *Anna Karenina*, adaptação da obra do escritor russo Leon Tolstoi, intertextualiza cinema e teatro através do palco como espetáculo, a encenação se desdobra através de cenários e figurinos luxuosos, e elege a estrutura do

palco italiano como espaço principal no desenvolvimento do filme, em que as molduras são suspensas gerando um desvelamento com grande profundidade e perspectiva do espaço cênico. A representação dos atores se mantém naturalista, seguindo os preceitos do teórico teatral Constantin Stanislavski, que se tornou referência para grande parte dos atores pertencentes ao cinema hegemônico norte-americano.

A encenação realizada no teatro foi o que norteou por muito tempo a produção cinematográfica, a qual conseguiu estabelecer uma autonomia somente na década de 1940, quando conceitos técnicos específicos para o cinema foram desenvolvidos, como a planificação e *storyboards*, ferramentas que ofereceram a possibilidade de realização de um estudo prévio do material que seria filmado e, com isso, auxiliaria na estruturação dessa linguagem, além de caracterizar a sua encenação e a distanciar da linguagem teatral. Atualmente, estes elementos técnicos são a base dos filmes pertencentes ao cinema hegemônico, que se utiliza também da montagem/edição como um dos pontos centrais da realização filmica.

Mesmo depois de estabelecida sua independência artística, o cinema nunca abandonou o teatro. São inúmeros os filmes que dele se alimentaram e ainda o absorvem.

Por fim, após análise dos elementos cênicos presentes na *mise-en-scène* do filme *Anna Karenina*, pode-se constatar que a intertextualidade entre o cinema e o teatro é passível de potencializar e encenação cinematográfica, além de gerar estéticas diferenciadas.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Textos e Grafia, 2008.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas. Editora: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGAN, Ronald. **...ismos para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.
- CLAUDE, Robert; BACHY, Victor; TANFOUR, Bernard. **Panorâmica sobre a sétima arte**. São Paulo: Edições Loyola 1982. v.1.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- KEMP, Philip; FRAYLING, Sir Christopher. **Tudo sobre cinema**. São Paulo: Sextante, 2011.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem.** São Paulo. Ática, 1989.

PÚBLICO. **Anna Karenina de Joe Wright irrita espectadores russos.** Disponível em:
<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/anna-karenina-de-joewright-irrita-espectadores-russos-1581605>.
Publicado - 22/01/2013 - 12h10min. Acesso em: 21/11/2014 - 11:25 min.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

KEMP, Philip; FRAYLING, Sir Christopher. **Tudo sobre cinema.** São Paulo: Sextante, 2011.

PICON- VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e a vanguarda.** Rio de Janeiro, 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,2008.

UOL. **Produção de Anna Karenina reproduziu cenários luxuosos em estúdio inglês.** Disponível em:
<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/03/16/producao-de-anna-karenina-reproduziu-cenarios-luxuosos-em-estudio-ingles.htm>. Publicado em 16/03/2013. Acesso em 16/02/2025.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. **Cinema e teatro. O cinema no século.** Rio de Janeiro: Editora, 1996.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

ANNA Karenina. Diretor: Joe Wright. Focus Features Estados Unidos, 2012. 130 min.

Recebido em: 25/02/2025

Aceito em: 12/01/2026