

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

AUGUSTO SERGIO DE AZAMBUJA DUTRA

O USO DE ELEMENTOS DAS ARTES CÊNICAS NO FILME ANNA KARENINA, DE  
JOE WRIGHT

NITERÓI

2017

AUGUSTO SERGIO DE AZAMBUJA DUTRA

**O USO DE ELEMENTOS DAS ARTES CÊNICAS NO FILME ANNA KARENINA,  
DE JOE WRIGHT**

Monografia apresentada como  
Trabalho de Conclusão de Curso de  
Cinema e Audiovisual da  
Universidade Federal Fluminense.

Orientador:

Prof. Dr. José Benjamim Picado Sousa e Silva

Niterói, RJ

2017

Dutra, Augusto Sergio de Azambuja.

O uso de elementos das artes cênicas no filme Anna Karenina, de Joe Wright / Augusto Sergio de Azambuja Dutra - 2017.

54 p.

Orientador: José Benjamim Picado Sousa e Silva

Monografia - Universidade Federal Fluminense, Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual.

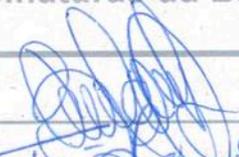
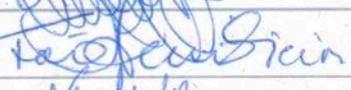
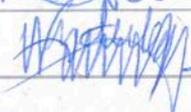
1. Anna Karenina. 2. Joe Wright. 3. Tolstói. 4. Tom Stoppard. 5. Metacinema. 6. Estilo no cinema. 7. Teoria da narrativa. 8. *Ekphrasis*.



Universidade  
Federal  
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

## PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	AUGUSTO SÉRGIO DE AZAMBUJA DUARTE	
Curso:	CINEMA E AUDIOVISUAL	Matrícula: 414057062
Título "O USO DE ELEMENTOS DAS ARTES CÊNICAS NO FILME "ANNA KARENINA" DE JOE WRIGHT		
<b>Banca Examinadora</b>		
Prof. Orientador	JOSE BENJAMIM DIAS SOUSA E SILVA	
	JOÃO LUIZ VIEIRA	
	WANDERLEY ANCIENEM	
Data de Apresentação	30 DE NOVEMBRO DE 2017	
<b>Parecer</b>		
CONSIDERADOS OS PONTOS CRÍTICOS FEITOS PELA BANCA DO TRABALHO DO CANDIDATO, A COMISSÃO JULGADORA AVALIOU QUE O TRABALHO PRECISAVA PLENAMENTE AS CONDIÇÕES REQUERIDAS PARA A APROVAÇÃO E OBTENÇÃO DO GRAU DE BACHAREL EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UFF		
— x —		
Nota Final	10,0 (DEZ)	
<b>Assinaturas da Banca</b>		
Prof. Orientador		
		
		

## **AGRADECIMENTOS**

À coordenação do curso de Cinema e Audiovisual, pelo apoio personalizado de tantos professores e amigos que durante essa longa trajetória continuam acreditando em meu sucesso neste curso.

À minha mãe e à minha avó, que tanto me incentivam a manter este sonho, mesmo eu tendo tantas vezes me perguntado se conseguiria chegar lá.

Ao Benjamin, que é um grande mentor há vários anos, tendo ensinado tantas coisas em que eu acredito.

À Tereza, que faz com que eu nunca me sinta sozinho, e de quem o amor esteve sempre presente, para ajudar a pensar, discutir, inspirar, ver todos os filmes do diretor na estreia, ver todos eles várias vezes, ser e estar aqui, sempre.

*All the world's a stage,  
And all the men and women merely players*

William Shakespeare

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto o uso de elementos das artes cênicas no filme *Anna Karenina* (2012), do diretor Joe Wright e do roteirista Sir Tom Stoppard, baseado na novela de Liev Tolstói. Procura-se problematizar as relações do cinema com as artes cênicas, pensando nos conceitos de estilo em Bordwell e de descrição em Genette, além do problema do ritmo na narrativa. Além disso, analisa-se a influência da visão de mundo do escritor e da obra prévia do roteirista, relacionadas ao problema da teatralidade. Por último, caberá pensar na obra como um exemplo de metacinema, e pensar nas obras de arte que referenciam a própria arte ou seus dispositivos de produção, bem como a possibilidade de uma *ekphrasis*, a descrição verbal de algo não verbal.

**Palavras-chave:** Anna Karenina; Joe Wright; Tolstói; Tom Stoppard; metacinema; estilo no cinema; teoria da narrativa; *ekphrasis*.

## ABSTRACT

This final project studies the use of performing arts elements in the film *Anna Karenina* (2012), written by Sir Tom Stoppard and directed by Joe Wright, based on the novel by Leo Tolstoy. It is discussed here the possible relations between cinema and performing arts, using the notions of style in Bordwell and description in Genette, and also the rhythm in narrative theory. Besides, it is interesting to think about Tolstoy's worldview and the experience of the screenwriter, deeply related to the question of theatricality. Furthermore, it is suggested that this film is an example of metacinema, like other works of art which refer to the art itself or its production apparatus, as well as the possibility of *ekphrasis*, the verbal description of something non verbal.

**Palavras-chave:** Anna Karenina, Joe Wright, Tolstoy, Tom Stoppard, metacinema, style in film, narrative theory, *ekphrasis*.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO, p. 10

2 CINEMA, TEATRO, ÓPERA, PINTURA: EM BUSCA DE UM ESTILO, p. 12

3 DESCRIÇÃO E NARRAÇÃO: FILMAR O ENTRE, p. 26

4 TEATRO, TEXTO E IMAGEM, p. 40

5 CONCLUSÃO, p. 51

6 REFERÊNCIAS, p. 53

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de monografia investiga o uso de elementos das artes cênicas no filme *Anna Karenina*, do diretor britânico Joe Wright (2013). O filme é uma adaptação do romance - na verdade, novela - escrito por Liev Tolstói em meados dos anos 1870, na Rússia imperial. O filme resulta de uma parceria com o consagrado dramaturgo Sir Tom Stoppard, que assinou o roteiro.

Primeiro busca-se aqui definir, dentro do objeto de estudo que é o filme, o que se chama de um elemento das artes cênicas. Através de exemplos e imagens, procura-se mostrar que o filme é permeado de diversos objetos, práticas e atuações que se aproximam do teatro, da ópera, da dança, do teatro de marionetes e até mesmo do circo. Neste início, o texto conta com o apoio de escritos de teóricos do cinema como André Bazin e Susan Sontag, que pensaram na dicotomia entre cinema e teatro.

Ainda num primeiro momento, a discussão se aproxima do conceito de estilo proposto por David Bordwell, que servirá como uma primeira chave para a discussão da inserção dos elementos de artes cênicas nesta obra. A ideia de *mise-en-scène* também serve de apoio na medida em que problematiza o modo de colocar em cena uma ideia, que Bordwell descreve como uma resolução de problemas, que cada diretor põe em cena de acordo com esquemas estilísticos.

O texto *O olho interminável*, de Jacques Aumont, oferece um contraponto à discussão de Bordwell, ao comparar o cinema com a pintura, já que ambos, entre outras semelhanças, ‘enquadram’, criando com isso questões como o dentro e o fora e o espaço da realidade e o da ficção, que são subvertidos neste filme. Vários exemplos de cenas do filme são mostrados para ilustrar a dicotomia entre cinema e artes cênicas, problematizando também a questão do realismo na obra, da obra de arte ilusionista e de diferentes usos no cinema dessa relação com as artes cênicas - por exemplo através da comparação com o filme *Casanova Variations*, de Michael Sturminger (2015).

Em seguida, a pesquisa propõe uma análise dos conceitos de narração e descrição em Gérard Genette. O autor traz grande contribuição para a reflexão sobre o objeto desta monografia, visto que problematiza a polarização, dentro das narrativas, entre os momentos em que são contadas as histórias, e outros momentos em que há elementos, por assim dizer, descritivos. Além de servir como chave para o entendimento do uso de traços das artes cênicas em um filme, a noção de descrição ainda permite uma análise do estilo como motor

para a encenação do filme de acordo com o seu diretor. Genette traz, a partir desses conceitos, a noção de que uma obra só poderia imitar a ela mesma. Essa ideia será contrastada com o conceito de estilo e com a pergunta se o cinema pode ou não imitar o teatro.

Além dessa dicotomia, Genette oferece ainda um estudo do ritmo na narrativa, que pensa por exemplo na ideia de pausa descritiva, que poderá ser analisada à luz de vários momentos do filme *Anna Karenina* em que o ritmo da narrativa, bem como sua associação à musicalidade e à dança, trazem questões para o debate. O problema do ritmo nas narrativas será estudado também à luz dos textos de Umberto Eco e de Paul Ricoeur. A pesquisa propõe ainda a ideia de que há sínopes dentro da narrativa deste filme, ou seja, de que há tempos fortes e fracos, alguns fortes onde o ritmo da narração esperaria tempos fracos.

A questão do espaço será analisada também neste filme, pensando na dicotomia entre o espaço de dentro e de fora de uma obra de arte, através da comparação com a pintura de Velázquez, do filme *Pierrot le fou*, de Jean Luc Godard (1965) e da análise de momentos do filme *Anna Karenina* em que é revelado o equipamento cinematográfico - e também o equipamento do teatro.

Essa última questão servirá de base para pensar sobre as obras de arte que referenciam a própria arte, o ato de fazê-la ou seus dispositivos técnicos de produção. À luz do conceito de metapintura proposto por W.J.T. Mitchell, esta pesquisa procurará entender como a revelação dos equipamentos no filme *Anna Karenina* se relaciona às questões anteriores.

Por último, caberá uma análise de como a presença das artes cênicas neste filme pode ter sido influenciada pela visão de mundo e pela experiência profissional de seus autores, especialmente o escritor do romance e o roteirista do filme. Como será discutido, Tolstói tinha certas visões sobre a sociedade aristocrática urbana da Rússia imperial que se relacionam à teatralidade e podem corresponder, em alguma medida, à encenação criada pelo diretor.

Da mesma forma, o roteirista Sir Tom Stoppard possui uma vasta produção de peças de teatro, o que por si já poderia influenciar a inserção da linguagem teatral no filme. Além disso, o dramaturgo é conhecido por produzir peças que versam sobre o próprio teatro ou apresentam elementos de reflexão sobre o dispositivo de produção das artes, que podem ter influenciado o estilo adotado para a concepção do filme dirigido por Joe Wright.

## 2 CINEMA, TEATRO, ÓPERA, PINTURA: EM BUSCA DE UM ESTILO

Esta pesquisa tem como objeto o uso de elementos das artes cênicas no filme *Anna Karenina*, de Joe Wright (2012), que é uma adaptação do romance homônimo de Lev Tolstói, originalmente publicado em série entre 1873-77 na revista *O mensageiro russo*<sup>1</sup>. Este filme, de maneira diferente da maioria dos outros, adiciona à decupagem de cinema de forma marcante elementos tradicionais das artes cênicas.

Podem-se encontrar vários exemplos de interseção entre cinema, vídeo, artes visuais e cênicas, mas ainda assim talvez seja menos comum um filme (principalmente o longa metragem, de ficção, produzido em grande circuito) que apresenta explicitamente elementos de artes cênicas inseridos na decupagem sem uma explicação cinematográfica clara.

Neste texto, definem-se esses elementos como passagens do referido filme que quebram com a narrativa clássica do cinema de diversas formas. Entre elas, pode-se citar o uso de palco e cenário tradicionais de teatro intercalados ou inseridos entre dois ou mais planos convencionais de cinema, feito de uma forma facilmente perceptível ao espectador, ou seja, com a intenção de apresentar uma quebra da *mise-en-scène* tradicional.

Além disso, ocorre algumas vezes o corte entre um plano filmado em palco de teatro (na verdade, estúdio que imita um palco de teatro) e um plano externo, sem uma explicação dentro do roteiro que justifique essa transição, ou seja, com *jump cuts*. Outro exemplo é a presença de coreografias e músicas cantadas ou dançadas no meio da narrativa, como também ocorre nos filmes genericamente chamados de musicais, porém com cenário, figurino e coreografia que talvez lembrem mais as passagens coreografadas de uma ópera.

A primeira sequência do filme *Anna Karenina* já ocorre dentro de um teatro. Segundo Chernysheva (2013), a farsa da cena em que o personagem Stiva é barbeado já fica evidente por ser “artificial, incongruente e ter uma natureza teatral” (Chernysheva, 2013, p. 17). Qual seria a natureza dessa artificialidade? Visto que a atuação no cinema de ficção também não é a vida real, há que se identificar os elementos que tornam a encenação tão “artificial” que ela passe a ser chamada de “teatral”. Segundo Bazin (1991), o cinema e o teatro têm várias interseções, ficando muitas vezes difícil diferenciar suas duas linguagens. Como observa Bazin, muitas vezes no cinema

---

<sup>1</sup> Cf. Nepomnyashchy, 1977.

<sup>2</sup> Texto original: “the history of cinema is often treated as the history of its emancipation from theatrical models. First of all from ‘theatrical frontality’ (the unmoving camera reproducing the situation of the spectator of a play fixed in his seat)” (Sontag, 1966, p. 24).

<sup>3</sup> Texto original: “Theatre deploys artifice while cinema is committed to reality, indeed to an ultimately

esta [atuação] não é menos ‘teatral’ que a adaptação de qualquer peça de boulevard ou da Broadway. Construída sobre o cômico de palavra e de situação, ela muitas vezes não recorre a nenhum artifício propriamente cinematográfico: a maioria das cenas é em estúdio e a decupagem emprega unicamente o campo / contracampo para valorizar o diálogo. (Bazin, 1991, p. 124-5)

Cabe aqui ainda a indagação sobre o que seria um artifício “propriamente cinematográfico” (Id.), mas o autor traz um comentário interessante para a reflexão sobre a diferença entre cinema e teatro. No caso do filme *Anna Karenina*, essa diferença fica, por um lado, mais difícil de ser delimitada, visto que os procedimentos de linguagem se entrelaçam, e por outro lado mais fácil de ser delimitada quando o diretor procura evidenciá-la abertamente - nos *jump cuts*, nas coreografias etc. Para Bordwell, principalmente nos primeiros anos de cinema,

o que aparecia como ‘puramente cinematográfico’ era a técnica emergente da montagem, ao passo que a encenação, pelo próprio nome, parecia ‘teatral’. Graças à montagem, o cineasta podia jogar o espectador de um lugar a outro, saltar de um tempo a outro, fazer comparações metafóricas ou simplesmente imprimir ritmo (...). (Bordwell, 2008, p. 29)

Ainda no início da história, o personagem Stiva recebe seu grande amigo de infância, Levin, em seu escritório. Levin planeja propor casamento à cunhada de Stiva, Kitty, que vive na cidade, assim como Stiva. Levin, melhor amigo de Stiva, é um grande proprietário de terras, herdeiro, que deseja no entanto viver uma vida simples no campo. Stiva, ao contrário, é um homem urbano, um burocrata muito bem sucedido em seu emprego numa repartição pública. No momento em que os dois amigos se encontram pela primeira vez dentro da narrativa, Levin visita o escritório de Stiva, em que este tem uma função de chefia, e onde há vários empregados. Por se tratar de uma repartição pública, já se imagina que há muitos papéis e carimbos, mas o interessante aqui é a comparação da forma de retratar esse momento dos dois amigos na repartição, pois o diretor Joe Wright os coloca numa cena coreografada.



Fig. 1: Stiva ao centro, os dançarinos-burocratas, o fundo desenhado em preto e branco.

O cenário é um teatro, o mesmo em que se passam a maioria das cenas do filme. Os cortes anteriores permitem facilmente ao espectador perceber que se trata do mesmo espaço, o que Susan Sontag (1966), em seu texto que compara cinema e teatro, demarca como a maior diferença entre os dois: o uso da continuidade de espaço. Segundo a autora, enquanto o teatro fica confinado, preso dentro de uma sala, o cinema tem como unidade fundamental o plano. Assim, na composição de dois ou mais planos, a autora acredita haver um uso ilógico ou descontínuo do espaço, que é próprio do cinema. Assim, filmes “considerados objetivamente teatrais são aqueles que parecem enfatizar a continuidade de espaço” (Sontag S., 1966, p. 29). Para ela,

a especificidade do cinema não estaria na fluidez do posicionamento de câmera (...) mas no arranjo das imagens. (...) A reinvenção contínua do espaço própria da narração fílmica não pertence somente à habilidade do cinema em provocar ‘visões’, de mostrar um mundo radicalmente alterado. O uso mais ‘realista’ da câmera de cinema também envolve uma descontinuidade de espaço. (Id.)

Se se observa a sequência mencionada, vê-se que talvez o diretor busque problematizar essa questão da continuidade do espaço, central para o debate entre cinema e teatro. E a sequência prossegue com esse jogo: quando os dois personagens entram Stiva, que está no meio de uma conversa com seu amigo Levin, entrega seu casaco a um valete, girando

como numa coreografia. Além disso, há vários figurantes na cena, e eles estão com seus carimbos e papéis, carimbando frenética e ritmadamente, também coreografados.

Essa cena pode levantar uma discussão sobre a *mise-en-scène*, que significa literalmente posto em cena, e sobre a qual o debate pode trazer à luz várias questões importantes dentro dessa obra.

O conceito de *mise-en-scène* é frequentemente traduzido como encenação, visto que tem a ver com a colocação em cena. Como afirma Bordwell, “o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (Bordwell, 2008, p. 36). Essa noção aproxima muito a *mise-en-scène* do teatro, visto que ela virtualmente só diz respeito àquilo que está na frente da câmera - para o autor, elementos como o movimento de câmera já não fariam parte do conceito, pois não estariam diretamente relacionados a encenar. De que maneira os elementos das artes cênicas contribuem para a encenação em *Anna Karenina*? Esta é uma obra que particularmente se preocupa com o que é encenado, e talvez a sua constante alusão ao teatro seja um desejo de reiterar essa preocupação. Há muitas formas de se *mettre en scène* essa história. Como diz Bordwell,

sempre que três ou quatro personagens estão em volta de algo, os problemas de *mise-en-scène*, filmagem e montagem são similares. Para solucioná-los, os diretores desenvolveram práticas bem padronizadas, rotinas estilísticas que chamarei de esquemas. (Id, p. 25)

Dessa forma, o diretor precisaria *colocar* em cena uma história, e colocar em cena é planejar o que estará na tela e como estará, é resolver um conjunto de problemas técnicos e dar soluções para uma série imensa de questões que vão surgindo, é enfim, nas palavras de Bordwell, imprimir à obra um estilo. Dado que a forma de resolver os problemas - como o personagem vai encontrar seu amigo? Qual será sua forma de dizer a sua fala? Ele vai andar, sentar, correr? Ele vai estar em quadro? - pode ser semelhante em várias obras ou momentos de obras do mesmo diretor, esse conjunto de soluções que Bordwell denominou esquemas dá ao conjunto uma forma reconhecível - e até mesmo reproduzível - que pode ser chamada de estilo.

Como se pode observar na continuação da sequência mencionada, mostra-se o escritório de Stiva, em que os dois amigos conversam brevemente, e neste cenário pode-se notar o fundo com a cidade de Moscou claramente desenhada, assim como no cenário anterior, o que também reforça o ambiente teatral. E após a conversa, os amigos saem pelo

mesmo caminho onde entraram, sendo seguidos pelos dançarinos que saem de forma coreografada, no mesmo momento em que entram na cena ainda montada alguns músicos da orquestra tocando seus instrumentos, no meio dos atores, e alguns elementos talvez circenses, como um dançarino com uma monocicleta. Além de trazer o teatro, neste momento o filme evoca também o circo e outras artes performáticas, e introduz na narrativa talvez algo de onírico, pois o absurdo contribui para a criação dessa atmosfera que vem sendo montada desde a primeira sequência.

A encenação é uma chave para pensar esse tipo de estratégia, na medida em que o diretor, lançando mão de seus esquemas, nas palavras de Bordwell, cria um estilo para encenar a obra. A ideia de *mise-en-scène* serve para aproximar, do ponto de vista teórico, o cinema com o teatro, e até mesmo com outras artes. Pensando nessa aproximação, Jacques Aumont lembra que a pintura também pode ter como função ou matriz encenar:

Nutridos pelo credo pictórico do século XX, parece-nos um saber adquirido que pintar é trabalhar um material para fazer dele uma matéria pictórica, transformar pigmentos em valores. (...) Ora, não é, evidentemente, o tipo de relação que entretinha, antes de 1800, em todo caso, o quadro com a cena pintada. Que ele tomasse por objeto o texto sagrado ou um outro, o quadro era, em primeiro lugar, *depicção*, encarnação, *mise en scène* deste texto (...). (Aumont, J., 2004, p. 157)

Aproximando pintura e teatro, o autor posiciona a *mise-en-scène* como elemento central da encarnação de personagens em uma cena. É claro que o teatro, com os diálogos, pode oferecer formas de encenação que a pintura não alcança, e o cinema é uma arte que pode combinar alguns desses elementos, já que “a tela pictórica e a ‘tela’ filmica não são avatares de uma mesma natureza-de-tela, mas participam de uma mesma história, em um terreno preciso, o da representação”. (Id., p. 212) Aumont mostra, com isso, que o mesmo poderia acontecer ao contrário, ou seja, algumas formas de enquadrar (a referência à geometria é um elemento importante) são específicas da pintura, e posteriormente do cinema, e não são encontradas no teatro.

Mise-en-scène, no cinema, na pintura: levar alguma coisa para a cena para mostrá-la (os dois tempos da representação teatral), mesmo que, no cinema, e sobretudo em pintura, esses dois tempos sejam produzidos no mesmo lance, o pensamento do segundo já estando presente nas escolhas do primeiro. A *mise en scène* cinematográfica se assemelharia à de um quadro, a liberdade de ponto de vista comum aos dois os afastaria do teatro, mas o teatro continua a ser o principal modelo de ‘levar para a cena’, da *cena*, do espaço cênico, do espaço representado. (Aumont, J., 2004, p. 158-9)

Esse enquadramento, com as escolhas do que será encenado, diferencia pintura e cinema do teatro. E cabe ao autor, com suas escolhas, combinar os pequenos elementos de várias formas para alcançar um estilo. A idéia de *mise-en-scène* pode, assim, aproximar essas três artes e explicar um pouco da estilização encontrada em *Anna Karenina*.

Pensando na questão do quadro no teatro, a frontalidade vem à tona como elemento central óbvio. Em algumas cenas do filme, vê-se o palco do teatro, filmado frontalmente. No caso da primeira sequência, por exemplo, o plano geral começa mostrando o palco e em seguida são apresentados alguns personagens, dentro deste palco. No primeiro plano, em que se vê frontalmente o palco da perspectiva de um espectador na platéia de uma ópera, é possível distinguir claramente o som da orquestra afinando os instrumentos. O som da mesma nota (a nota Lá) tocada pelo *spalla* no violino e em seguida pelos demais instrumentos poderia sugerir que se trata de um concerto, porém como se vê o palco, poder-se-ia concluir que é uma ópera. Esse som serve como um anúncio, apesar de sua função operacional, de que o concerto vai começar, e nesse caso de que haverá elementos inesperados no filme.

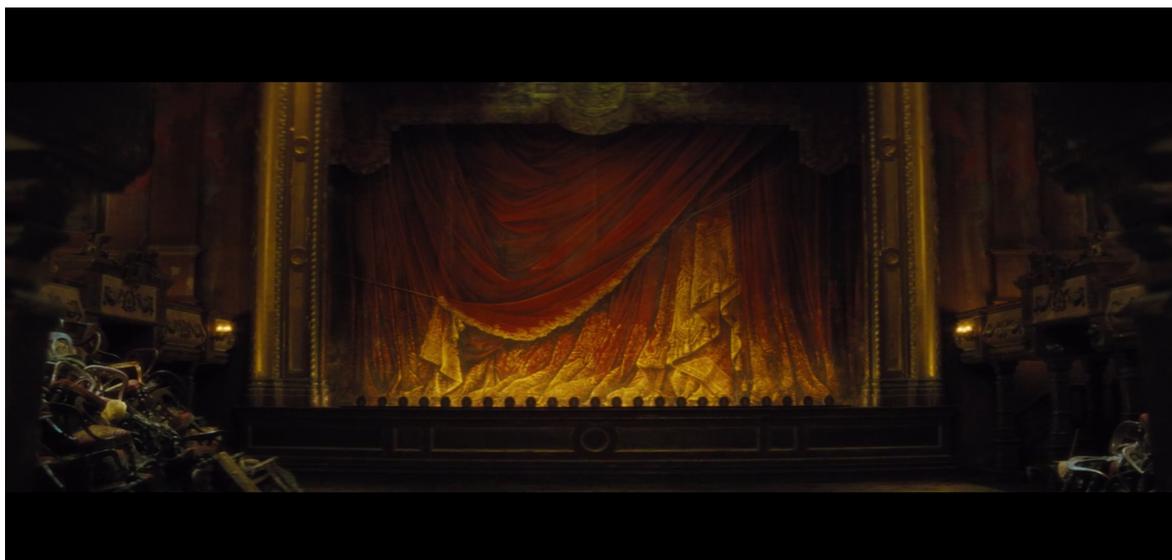


Fig. 2: Primeiro plano do filme, com música que lembra uma abertura de ópera.

A frontalidade seria, segundo Sontag, uma das principais marcas do teatro: “a história do cinema é comumente tratada como a história de sua emancipação de modelos teatrais. Primeiro, de sua ‘frontalidade’ (a câmera imóvel reproduzindo a situação do espectador de uma peça, fixado em seu assento).” (Sontag, 1966, p. 24, tradução nossa)<sup>2</sup>. Para Bordwell, a frontalidade poderia ser um recurso estilístico que aproxima o cinema da pintura. Como mencionado anteriormente, o diretor faz escolhas para dar soluções a problemas, e “uma (...) solução aposta no princípio da frontalidade para atrair nosso olhar, como na pintura.” (Bordwell, 2008, p. 90)

Se o cinema se desenvolve no tempo afastando-se da frontalidade, que pode ser observada em vários filmes das primeiras décadas do século XX (p. ex. os filmes de Georges Méliès), o que representaria o uso do recurso da frontalidade logo de início no filme *Anna Karenina*? Em que sentido a frontalidade pode evocar aspectos da teatralidade que interessam à comparação com o cinema?

À primeira vista, poderia parecer que se trata de uma cena que retrata uma peça de teatro ou ópera dentro da narrativa (como também ocorre em outro momento do filme). Porém, os personagens apresentados estão somente dentro da peça (e não há platéia), donde poder-se-ia concluir após alguns planos que se trata da filmagem de uma real peça de teatro, ou de um ensaio, visto que esse plano também mostra alguns elementos que não estariam

---

<sup>2</sup> Texto original: “the history of cinema is often treated as the history of its emancipation from theatrical models. First of all from ‘theatrical frontality’ (the unmoving camera reproducing the situation of the spectator of a play fixed in his seat)” (Sontag, 1966, p. 24).

presentes normalmente numa peça de teatro. Esses são elementos ocultos, jogados em ambos os cantos da cena, como cadeiras e figurinos, que são dispositivos de produção da peça, normalmente não exibidos e ocultados propositalmente (v. adiante). Mas quando surge o primeiro plano com aparência de estúdio, na casa de Anna, fica claro que não se trata de nenhuma das alternativas anteriores, e fica difícil definir afinal de que se trata, e a questão do estilo pode ser uma chave para essa definição.

Ainda no texto de Sontag, percebe-se que a autora problematiza a questão do realismo no cinema comparando-o ao teatro, principalmente nos primeiros estudos feitos sobre o tema. Segundo ela, para os primeiros autores o “teatro é artifício enquanto o cinema é comprometido com a realidade, devido a uma realidade física que é ‘libertada’ (...) pela câmera”<sup>3</sup> (Ibid., p. 25, tradução nossa).

A própria autora coloca em questão essa dualidade, pois há muitas modalidades do uso da câmera e até mesmo do uso da encenação teatral, tais como a filmagem de peças de teatro ou ópera decupadas, a encenação improvisada, o documentário, entre outros. Contudo, a aparente dualidade oferece aqui dois pontos para reflexão. Primeiro, parece que ao misturar frontalidade com uma decupagem mais cinematográfica em seguida, o diretor Joe Wright busca confundir as sensações do cinemático e do teatral, oferecendo uma experiência que talvez evoque o primeiro cinema. Isso é feito ao mesmo tempo em que o filme confina (mas não por completo) novamente o cinema na realidade física da qual ele foi libertado, comprometendo-o novamente com a ficção.

Esse jogo pode ser percebido no último plano mencionado, a primeira vez em que aparece a protagonista Anna, em sua casa. Apesar da coreografia que sua criada de quarto faz para lhe vestir, parece um plano dentro de um estúdio propriamente de cinema, ou mesmo de uma locação, impressão reforçada pela presença do piso em mármore contrastado ao piso anterior do teatro em madeira. Porém, essa sequência está em montagem paralela com a sequência já mencionada em que Stiva está sendo barbeado. Quando se retorna, dentro da montagem paralela, à casa de Anna, não se vê mais o chão. E para a surpresa daqueles que acreditaram não ser mais o teatro, a parede sobe na frente da câmera e se está novamente no mesmo local, onde já começa outra sequência (que na narrativa não é espacialmente contínua). Essa brincadeira com o confinamento é bastante interessante, e de fato pode ser que se tratassem de dois cenários diferentes para a mesma sequência.

---

<sup>3</sup> Texto original: “Theatre deploys artifice while cinema is committed to reality, indeed to an ultimately physical reality, which is redeemed (...) by the camera” (Ibid., p. 25).

Parece que esse confinamento traz de volta o cinema para o seu lugar (ou um dos seus possíveis lugares), que é o de, assim como o teatro, pactuar com o artifício, de encenar – como discutido acima, pelo menos na sua origem, nos primeiros anos de um cinema mais narrativo. Assim, o cinema percorreria essa trajetória de distanciamento da teatralidade, para depois reencontrá-la, um século mais tarde, e tomar algo da sua experiência artificial. Isso pode ser visto nos planos seguintes, em que cenários são rapidamente trocados ou montados para passar para a próxima sequência, o que poderia ser também feito no teatro, mas não com vários planos, não com vários posicionamentos de câmera.

Para Bodwell, a decupagem de cinema pode trazer uma energia para a coreografia, inicialmente um elemento teatral, mas que dificilmente seria alcançada no teatro. Pode ocorrer de haver uma “sequência que não poderia ter sido tão rigidamente coreografada se fosse num palco.” (Bordwell , 2008, p. 93) Algumas posições do teatro poderiam dificultar a visão completa do que foi encenado, por exemplo. Alguns atores poderiam estar na frente de outros, dependendo da posição relativa do espectador (Id.).

A encenação teatral, trabalhando dentro de um retângulo largo e raso, tende a ser ampla e dispersar lateralmente as figuras, para acomodar muitos ângulos de visão. Já a encenação cinematográfica trabalha dentro de um espaço piramidal que, pelas leis da óptica, é captado pela película da câmera, em cuja objetiva se encontra a ponta da pirâmide. (Id.)

É interessante, assim, pensar no modo como o diretor Joe Wright traz a coreografia para um palco de teatro com decupagem de cinema. Muitos planos poderiam de fato ter sua visão prejudicada caso fosse realmente uma peça. A decupagem possibilita um ganho considerável de visão, e revela mais uma vez que o filme é um filme. Porém, essa conjunção de elementos mostra um estilo específico de filmar.

Há nessa sequência outro elemento classicamente teatral, a evidenciação da continuidade de espaço entre duas cenas, ainda que dentro da narrativa sejam dois espaços diferentes. É interessante notar que muitos filmes produzidos em estúdio têm mais de um cenário em dois cômodos diferentes, mas faz parte da farsa do cinema esconder essa proximidade, que não é diegética com a narrativa. Então, se o filme mostra dois lados de uma parede com dois espaços que na narrativa são descontínuos, ele se assemelha ao teatro, mas ao mesmo tempo ele está evidenciando o próprio dispositivo cinematográfico. Parece que ao se aproximar do teatro ele mostra seus próprios artifícios que deveriam ficar ocultos. Talvez parta daí a correlação proposta por Sontag entre teatro e artifício, porém a questão seja mais

uma capacidade do cinema de ocultar esse artifício, o que muitas vezes não é possível ao teatro.

Além disso, a mistura entre cinema e teatro se inverte, de certa forma, quando a decupagem mostra dois cenários distintos lado a lado. No início, era o plano geral, frontal, o enquadramento de teatro na hora em que talvez o espectador esperasse pelos enquadramentos de cinema. Mas logo que isso se torna familiar, e que talvez se esperem planos frontais e extáticos, os cortes mostram o contrário, trazendo à tona o teatro de outra forma. E não somente através das cortinas, mas também através do fundo desenhado desde o início do filme, nas cenas em que há uma menção à área externa da cidade, como por exemplo a cena em que Stiva vê sua esposa e filhos saindo de casa. A evidenciação do dispositivo é de tal forma proposital que o fundo com o cenário externo moscovita é desenhado em preto e branco.

Outro ponto relevante pode ser encontrado em Sontag, que aponta em outra direção, ao dizer que o cinema, diferentemente do que é mais comum no teatro, pode ser usado abertamente para gerar ilusão. A última cena do filme *Anna Karenina* é um exemplo interessante dessa ideia: há uma sequência de planos externos (rodados de fato em locação, em área externa), num extenso gramado. Em seguida, a câmera mostra esse gramado dentro do teatro. O filme retorna exatamente para o lugar cênico de onde ele veio, talvez dando a impressão de que na realidade era tudo uma peça de teatro.



Fig. 3 - Último plano do filme *Anna Karenina*, com os personagens ao fundo, ainda em plano externo.

O artifício do *jump cut* é suavizado, de certa forma, pelo uso do gramado dentro do teatro, pois este se torna um elemento de continuidade espaço-temporal com os planos anteriores, mas esse tipo de corte revela, como discutido anteriormente, um uso particular da continuidade de espaço. Retornando, porém, à questão do realismo, percebe-se nessa cena uma nova quebra com a realidade, com a ilusão vindo de dentro do palco, de certa forma do teatro. Mas aqui, não é de fato o teatro, mas o cinema que tenta utilizar essa capacidade de ser artificial, o cinema que imita o teatro para conseguir iludir. Como observa Sontag, uma das propostas do cinema, desde o seu início, é a

criação de ilusão, a construção de fantasia. (...) É certo que Méliès (como muitos diretores depois dele) pensaram no retângulo da tela como uma analogia com o palco de teatro. E a encenação não estava somente no palco: ela era cheia de invenção. (...) Mas isso, mesmo considerando que Méliès posicionava a câmera “na frente” da ação e dificilmente a movia, não torna seus filmes em si teatrais. (Sontag, S., 1966, p. 25, tradução nossa).<sup>4</sup>

Primeiro, foi colocada a hipótese mais inocente de que o cinema se aproxima mais da realidade por não revelar seu dispositivo tão facilmente como o teatro. Em seguida, há uma ideia de certa forma contrária, que o filme pode levar ao onírico, à invenção de imagens e coisas que não existem no mundo real, e isso o tornaria potencialmente menos realista que o teatro. Talvez se possa, assim, perceber uma semelhança entre o estilo de Georges Méliès e o estilo que se pode ver em *Anna Karenina*. Em ambos, podem-se notar por exemplo planos frontais; em ambos se vêem elementos que não acontecem normalmente na vida real, como por exemplo um gramado dentro de um teatro. Ambos dão a impressão ora de um teatro filmado, ora de um filme encenado no palco.

Para Bazin, um outro aspecto do realismo no cinema estaria na proximidade do cenário com o espectador. No cinema, “a primazia dramática do verbo fica defasada em relação ao suplemento de dramatização atribuído ao cenário pela câmera”. (Bazin, 1991, p. 131). Assim, o cinema poderia trazer uma inovação ao teatro quando permite que os cenários

---

<sup>4</sup> Texto original: “creation of illusion, the construction of fantasy. (...) To be sure, Méliès (like many directors after him) conceived of the rectangle of the screen on analogy with the proscenium stage. And not only were the events staged: they were the very stuff of invention. (...) But this, even adding the fact that Méliès situated his camera “in front of” the action and hardly moved it, does not make his films theatrical in an individual sense” (Sontag, S., 1966, p. 25).

(e evidentemente também os atores) fiquem muito mais próximos, por assim dizer, do espectador - de fato, eles não ficam próximos, mas somente maiores.

Parece, em Bazin, que há uma relação entre tamanho da imagem e a emoção do espectador, devido à ilusão de proximidade. No filme *Anna Karenina* - e poder-se-ia citar como exemplo também peças de teatro decupadas, óperas transmitidas ao vivo com várias câmeras, entre outras formas audiovisuais - essa questão se evidencia de forma interessante: o teatro penetra no espaço do cinema, absorvendo dele a ilusão de proximidade dos objetos. Sontag também comenta essa questão, afirmando que para alguns críticos principalmente do início do século XX, o cinema se diferencia pela libertação do “cenário teatral (desnecessária distância das emoções da audiência, perdendo a oportunidade de imergi-la na realidade<sup>5</sup>)” (Sontag, 1966, p. 24, tradução nossa). De fato, o que ocorre é que o cinema, ao se fantasiar de teatro, empresta a esse teatro um de seus elementos mais caros: a possibilidade de ver de perto - ou ver maior - a atuação e o cenário.

Como já foi mencionado, no filme *Anna Karenina* muitos planos se assemelham, mas não são de fato partes de uma peça de teatro - o que ocorre em outros filmes, como por exemplo o filme *Casanova Variations*, de Michael Sturminger (2015), que conta com roteiro escrito para ópera e para cinema, encenação da ópera (intitulada *Giacomo Variations*) com filmagem, paralelamente filmagem tradicional decupada do roteiro cinematográfico, e posterior mistura dos dois para o produto final. Se o uso realista da câmera, como observou Sontag, também envolve a descontinuidade de espaço própria do cinema, o uso da câmera para mimetizar as artes cênicas talvez apresente mais ainda essa descontinuidade. Como observa a autora, a câmera será sempre um mediador no cinema, uma testemunha invisível, que fica entre o espectador e a encenação (Sontag, 1966, p. 25).

Assim como *Anna Karenina*, O filme *Casanova Variations* oferece um produto final com um estilo próprio, que tem elementos de cinema, teatro e ópera. Seu diretor oferece uma explicação interessante sobre o estilo desse tipo de filme, que pode também servir de reflexão em *Anna Karenina*:

---

<sup>5</sup> Texto original: “(...) theatrical furnishings (unnecessary distancing of the audience’s emotions, disregarding opportunity to immerse the audience in reality)” (Sontag, 1966, p. 24).

Nous allons capter du Théâtre pour le Cinéma d'une manière presque documentaire, pour renforcer l'impression que tout se passe à l'instant, que rien n'est mis en scène, que c'est la vraie vie qui regarde la scène depuis les coulisses. (...) Les chanteurs se mêleront aux acteurs, les décors du théâtre façonneront, les costumes transformeront, les voix enchanteront... (ALFAMA FILMS, 2015, p. 8)<sup>6</sup>.

Parece aqui que o teatro traz ao cinema uma impressão de realidade, pelo uso documental que anuncia o diretor Michael Sturminger. Talvez a impressão de realidade não esteja no cinema ou no teatro em si mesmos, mas na forma e na intenção dos autores. Se o teatro pode, como discutido acima, trazer o artifício, uma determinada maneira de filmá-lo pode talvez evocar o documental.

Assim como *Anna Karenina*, *Casanova Variations* é também uma adaptação, que porém utiliza como base não somente o texto escrito (no século XVIII por Giacomo Casanova), mas também óperas de Mozart (com texto e música). E diferentemente de *Anna Karenina*, Sturminger criou a ópera como produto final (*Giacomo Variations*), num teatro ativo, com compra de ingressos, encenada ao vivo, e também o filme como produto final (*Casanova Variations*), exibido em circuito nos cinemas, porém ambos (filme e ópera) com um estilo singular.

Ao contrário, portanto, o que se vê no filme *Anna Karenina* não são planos encenados com plateia real e num único *take* a cada apresentação, ou seja, o filme não é e não filmou um espetáculo vivo. Seus planos são na verdade criados para cinema, com linguagem de cinema que se propõe a mimetizar a linguagem do teatro. Esse é um aspecto muito interessante para a reflexão, porque não ocorreu a adaptação do livro de Tolstoi para teatro e cinema (e depois uma mistura das duas), trata-se na verdade de uma obra puramente cinematográfica adaptada da literatura, mas que insere elementos do teatro, da ópera e da dança dentro da decupagem cinematográfica.

Talvez se possa dizer, com Bazin, que o filme desenvolve potencialidades do teatro que somente o cinema poderia desenvolver. Para Bazin, o cinema tem a capacidade de levar alguns aspectos do teatro a formas que ele nunca iria adquirir se ficasse confinado à sua linguagem corriqueira. É como “uma salamandra capaz de se reproduzir no estado de larva e

---

<sup>6</sup> “Vamos captar o teatro pelo cinema de uma maneira quase que documental, para reforçar a impressão de que tudo se passa no instante, que nada foi posto em cena, que é a vida real que observa a cena da coxia. (...) Os cantores se misturarão aos atores, o cenário se formará, as roupas se transformação, as vozes encantarão...” (ALFAMA FILMS, 2015, p. 8, tradução nossa)

que ali permanece. Injetando-lhe o hormônio adequado, puderam fazer com que atingisse a forma adulta” (Bazin, 1991, p. 126).

Evidentemente, não se procura aqui sugerir que o teatro é uma forma embrionária de cinema no geral. Muito ao contrário, partindo da ideia de emancipação discutida anteriormente, pode-se ver que o retorno do cinema ao teatro mostra muitas semelhanças, e muitas potencialidades. A ideia cabe para alguns aspectos do cinematográfico e talvez para algumas obras. Como observa o autor,

o cinema permite levar às últimas consequências uma situação elementar ao qual o palco impunha restrições de tempo e de espaço que o mantinham numa fase de evolução de um certo modo larvária. O que pode levar a crer que o cinema veio inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos, e que ele permitiu a metamorfose de situações teatrais que, sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta. (Id.)

Algumas situações teatrais estariam, assim, em condição de atingir um maior desenvolvimento no cinema, talvez por se beneficiarem de elementos consagradamente cinematográficos, como o *close-up*, ou mesmo por se enriquecerem com as discontinuidades de espaço e tempo, com *flashbacks*, etc. Esse movimento é colocado em questão no filme *Anna Karenina* de forma muito particular. Aqui, o cinema oferece ao teatro a possibilidade de se desenvolver, através da decupagem com todos os movimentos de câmera e com as estratégias de linguagem já mencionadas. Porém, parece que além disso é o teatro que traz ao cinema a possibilidade de se desenvolver de alguma forma. A presença de musicalidade, de ritmo, de contraste entre o interno e o externo, a problematização da artificialidade são alguns dos aspectos em que, talvez, o cinema possa se desenvolver trazendo o teatro.

Talvez até mesmo se possa dizer que, neste filme, aspectos do cinema e do teatro são utilizados para se enriquecer um ao outro. Especialmente quando se pensa no primeiro cinema, e no cinema narrativo clássico que se desenvolveu ao longo do século XX, ultrapassa-se a questão evolucionária de saber quem está no estado larvar, e quem sabe se possa dizer que juntos, cinema e teatro estão se propondo a fazer o que lhes mais compete: encenar.

### 3 DESCRIÇÃO E NARRAÇÃO: FILMAR O ENTRE

Em vários momentos do filme *Anna Karenina*, o uso de elementos das artes cênicas não contribui diretamente para a narrativa, no sentido estrito do termo. Se se fosse contar a história, por exemplo, do que está ocorrendo na sequência em que os personagens Stiva e Levin se encontram pela primeira vez, poder-se-ia contar assim: um homem vem procurar seu amigo de infância para lhe perguntar sua opinião sobre pedir a mão da cunhada de seu amigo em casamento. Há infinitas formas de se colocar em cena essa história.

Sendo assim, vários elementos não fazem parte da história se ela for contada em poucas palavras. Na verdade, pode-se pensar que eles não são exatamente parte da narrativa, mas de algo que Gérard Genette chama de descrição:

Toda narrativa comporta com efeito, embora intimamente misturadas e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, de outro lado representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição. (Genette, G., 1976, p. 265)

Gérard Genette propõe aqui uma dualidade entre narração e descrição. Trata-se de uma distinção entre momentos de uma narrativa que visam abertamente contar uma história, que são centrais para o desenvolvimento linear da história (e que estariam assim presentes, por exemplo, no seu resumo em poucas linhas) e outros momentos que não são especificamente destinados a contar a história, mas sim descrever. A ação de descrever aqui não corresponde somente à descrição verbal da literatura, mas à toda forma de descrição, que na imagem pode dar-se de muitas formas.

A distinção tem como pano de fundo a dicotomia entre mímese e diegese, presente na tradição grega. A mímese corresponderia ao modo imitativo, representado principalmente pelo teatro, e a diegese ao modo narrativo, representado pelo ditirambo, e posteriormente por outras formas de narração sem atuação no sentido estrito do termo. Portanto, trata-se de separar aquela arte em que o ator imita a vida real, daquela em que ele somente conta uma história, descreve, canta etc., sem procurar tornar-se um personagem, o ator revela-se uma pessoa, sem uma outra identidade (Ibid., p. 257). Genette coloca, porém, uma nova questão:

caso se chame a imitação poética o fato de representar por meios verbais uma realidade não verbal (...) (como se chama imitação pictural o fato de representar por meios picturais uma realidade não pictural(...)) é preciso admitir que a imitação encontra-se nos (...) versos narrativos, e não se encontra de modo nenhum nos (...) versos dramáticos (Ibid., p. 260)

Assim, Genette complexifica a questão da separação entre narração e imitação, entre mímese e diegese, visto que pode ser difícil afirmar que algo é uma imitação quando sua fonte original, o imitado, não pertence à mesma natureza. Ou seja, nas palavras do autor, “a linguagem só pode imitar perfeitamente a linguagem (...); em resumo, um discurso só pode imitar ele mesmo” (Ibid., p. 261)

Sendo assim, quando Joe Wright apresenta uma imagem que se assemelha ao teatro ou a outras artes cênicas, o filme estaria de fato imitando o teatro? Para responder essa questão, deve-se pensar nos aspectos de linguagem cinematográfica: o filme é produzido afinal com decupagem de cinema, com planos sucessivos, cortes e ordem do dia de cinema (planos não são filmados na ordem de apresentação ao público, nem são transmitidos ao vivo e podem ser feitas várias tomadas até que o diretor se decida por escolher uma para colocar no produto final). Sob o aspecto da linguagem, portanto, o filme *Anna Karenina* não deixa de ser cinema.

Sob o ponto de vista teórico, se se considera, com Genette, que a imitação nunca é realmente possível a não ser que o discurso imite a si mesmo, ou que uma linguagem imite a própria linguagem, não seria possível ao cinema de fato imitar o teatro. Assim, o uso de elementos das artes cênicas talvez faça parte, no filme, do espectro da descrição, nos termos de Genette, ou seja, os elementos são mostrados na tela, não fazendo parte da contação da história propriamente dita, mas compondo um ambiente cênico que permite ao espectador entender, imaginar e se colocar na obra, fazendo assim parte da *mise-en-scène*.

Além disso, se esses elementos fazem parte dessa encenação, pode-se dizer que eles formam o estilo, nos termos de Bordwell, que o diretor Joe Wright adotou para *mettre en scène* a história de Tolstói. Durante a feitura da decupagem e a realização do filme, o diretor foi tomando escolhas a partir do roteiro, escolhas essas que, muitas vezes, trouxeram a referência ao teatro, à ópera etc. Essas escolhas são os esquemas que Wright adotou para resolver os problemas que todo diretor tem como função - principal função para Bordwell - resolver. Como já mencionado, o estilo, talvez menos valorizado no cinema que na literatura ou na pintura, é uma chave para o esclarecimento de algumas questões pertinentes sobre essa obra.

Na sequência que está sendo discutida, por exemplo, muito se pode inferir do estilo de vida de Stiva e do próprio *modus operandi* da Rússia imperial pela coreografia com os funcionários que carimbam. Não é, no entanto, necessário que eles existam para que se conte a história. Para Genette, essa descrição tem duas funções principais. Primeiro, ela é um ornamento:

Sabe-se que a retórica tradicional classifica a descrição, do mesmo modo que as outras figuras de estilo, entre os ornamentos do discurso: a descrição longa e detalhada apareceria aqui como uma pausa e uma recreação na narrativa, de papel puramente estético, como o da escultura em um edifício clássico. (Ibid., p. 264)

Pode-se interpretar nesta sequência alguns elementos das artes cênicas como ornamentais. Colocar a orquestra ou elementos de circo em quadro traz para a narrativa uma espécie de pausa, e proporciona um tipo de fruição estética muito particular desse tipo de obra. Há também, para Genette, uma segunda função da descrição, de natureza mais explicativa: ela se compõe de elementos que servem para “revelar e, ao mesmo tempo, justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” (Id.).

Dessa forma, vê-se que a descrição não é simplesmente um passeio ao redor, um recreio da narrativa. Ela estrutura a trama e os personagens, e permite talvez com isso modificar a percepção do espectador sobre a narrativa.

Segundo Sontag, no primeiro cinema já havia a noção desse tipo de descrição, no texto da crítica de cinema Allardyce Nicoll, de 1936, em que se pode encontrar a ideia de que muitas vezes, no cinema, o que mais importa são os elementos mais irrelevantes. (Sontag, S., 1966, p. 32). Os elementos aqui chamados de irrelevantes talvez sejam justamente aqueles que não contribuem diretamente para a narração.

Falando sobre filmes desse período, Aumont lembra que havia em muitos filmes planos com movimentos de câmera solta, ou seja, que não correspondiam a ponto de vista algum e que não mostravam nenhum personagem ou paisagens que, assim como no romantismo alemão, poderiam significar um estado de alma. (Aumont, J., 2004, p. 68-70) Assim como para Aumont há temporalidade (e talvez até narração) nos quadros - veja-se por exemplo quadros com narrativas sagradas, em que há várias cenas de momentos diferentes da vida de um personagem pintadas uma ao lado da outra - há também planos de cinema sem essa narração, predominantemente descritivos. Para Genette,

a descrição é mais indispensável que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever (talvez porque os objetos possam existir sem movimento, mas não o movimento sem objetos) (Genette, G., 1976, p. 263)

Uma outra forma de analisar esses momentos é pensando na questão do ritmo. Para Genette, há na narrativa movimentos, análogos aos de uma sonata ou concerto, em que a obra se comporta de forma ligeiramente diferente. Esses movimentos variam conforme a velocidade do tempo narrado, desde o mais rápido até o mais lento: a elipse, o sumário, a cena e a pausa descritiva. Genette utiliza o termo pausa descritiva para os momentos em que o tempo narrado é mais lento, em que normalmente ocorrem poucos acontecimentos na história propriamente dita. (Genette, G., 1980, p. 94)

Apesar de poderem coincidir a pausa descritiva e a descrição propriamente dita, Genette aponta para uma diferença importante entre esses dois elementos, que não devem ser obrigatoriamente conectados:

The fact that a section of discourse corresponds to no duration in the story does not in itself characterize description: it may also characterize those commentarial excursions in the present tense which (...) we have generally called author's intrusions or interventions (...). But what is distinctive about these excursions is that they are not strictly speaking narrative. Descriptions, on the other hand, as constituents of the spatio-temporal universe of the story, are diegetic, and thus when we deal with them we are involved with the narrative discourse. (...) Every description is not necessarily a pause in the narrative, which we will observe in Proust himself. So we are not concerned here with description, but with descriptive pause, which is therefore not to be confused either with every pause or with every description. (Id)<sup>7</sup>

Sendo assim, para Genette, nem todas as descrições são pausas, e nem todas as pausas são descrições. O autor cita o exemplo do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, em que a descrição é “menos uma descrição do objeto contemplado que uma narrativa e análise da atividade perceptual do personagem contemplando” (Ibid., p. 102, tradução

---

<sup>7</sup> “o fato de uma seção do discurso não corresponder a uma duração na história não caracteriza em si mesmo a descrição: ele pode também caracterizar aquelas excursões de comentários no tempo verbal presente que (...) nós genericamente chamamos de intrusões ou intervenções do autor (...). Mas o que de fato distingue essas excursões é que elas não são estritamente falando narrativa. Descrições, por outro lado, como constituintes do universo espaço-temporal da história, são diegéticas, e portanto quando nós lidamos com elas estamos envolvidos com o discurso da narrativa. (...) Nem toda descrição é necessariamente uma pausa na narrativa, o que podemos observar em Proust. Então não estamos aqui preocupados com a descrição, mas com a pausa descritiva, que portanto não deve ser confundida com toda pausa nem com toda descrição.” (Genette, G., 1980, p. 94)

nossa).<sup>8</sup> Dessa forma, a descrição poderia contribuir para o tempo na narrativa de outras formas que não pausá-la.

A ideia de pausa, contudo, pode oferecer uma outra chave para a análise dos elementos de artes cênicas no filme *Anna Karenina*, pois em alguns momentos, como se vê na cena mencionada com os dançarinos burocratas que carimbam, percebe-se que ocorre uma espécie de pausa que coincide com a ausência de narração.

Ricoeur acrescenta no estudo das narrativas a ideia de ritmo, ao afirmar que “o tempo narrativo, em particular, é afetado pelo modo como a narração se estende em cenas em forma de quadros, ou se precipita de tempo forte em tempo forte.” (Ricoeur, P., 2010, p. 135) Haveria, assim, tempos fortes e fracos em uma narrativa, assim como em um compasso.

Extrapolando essa ideia, poder-se-ia talvez sugerir que há sínopes, ou seja, que há vários momentos que na narrativa seriam considerados tempos fracos, tempos esses que a descrição torna fortes, pelo simples vigor de sua encenação, pelo estilo do diretor. Assim como na música, a força pode não vir do compasso, que dita regras mais ou menos fixas entre os tempos, colocando sempre um forte seguido de um fraco em ordens rígidas. Essa força poderia vir de elementos paralelos, inicialmente secundários, mas que dão corpo a uma música, e talvez a uma narrativa.

Ricoeur se baseia, em parte, na ideia das temporalidades de Braudel, que sugeriu, no campo da historiografia, que o tempo não segue somente um fluxo linear, mas que há temporalidades simultâneas, umas mais longas e outras mais curtas, atuando no passar do tempo. Essa ideia se encaixa na questão do tempo nas narrativas, visto que ele não é puramente linear, mas elíptico, com vários elementos de efemeridade e permanência.

O ritmo é algo que também já era discutido nos teóricos do primeiro cinema. Em 1929, Theo van Doesburg apontava para o cinema como uma construção temporal que iria realizar o sonho de Bach: produzir na imagem algo que a música podia produzir com o som. E isso evidentemente seria possível através do ritmo. Além de aproximar o cinema das outras artes, no caso a música, o texto procura, como outros da mesma época, tratar do cinema pensando na sua forma: naquilo que se vê na tela, e em como isso se produziu, ou seja, de certa forma com a sua *mise-en-scène*. Segundo Doesburg,

---

<sup>8</sup> Texto original: “less a description of the object contemplated than it is a narrative and analysis of the perceptual activity of the character contemplating (id.)”.

Die Aufbauelemente des rein schöpferischen Films sind: Licht — Bewegung — Raum — Zeit — Schatte). (...) Bachs Traum, ein optisches Äquivalent für den zeitlichen Aufbau einer musikalischen Konstruktion zu finden, wäre damit verwirklicht. Die Filmgestaltung baut sich auf um eine zentrale Achse ungefähr wie ein Renaissancegemälde. Das Zeitmoment wird durch Wiederholung eines Themas genau wie in der klassischen Musik (oder wie bei den orientalischen Teppichmustern) zum Ausdruck gebracht, mit keinem anderen Erfolg als der Schaffung eines bewegten Ornaments.<sup>9</sup> (Doesburg, T., 1929, p. 246)

Além de problematizar a questão do ritmo nos filmes, Doesburg coloca aqui a questão do ornamento, que pode também ser encontrada na discussão de Genette sobre a descrição. Esse ornamento em movimento é não somente capaz de contar uma história mas, através do domínio sobre o ritmo, com luz, espaço, movimentos, sombras e o próprio tempo, mostrar também aquilo que não contribui diretamente para o desenrolar da história.

Também em Umberto Eco pode-se encontrar a discussão sobre o ritmo nas narrativas. Eco se pergunta “como um texto pode imprimir o ritmo de leitura?<sup>10</sup>” (Eco, U., 1994, p. 58, tradução nossa) Dessa pergunta, já cabem algumas considerações. Primeiro, que há ritmo na leitura de um texto, independentemente da mídia, o que leva a crer que há tempos fortes e fracos, e que há maneiras esperadas de ler uma obra. Segundo Eco:

There exist forms of art where the duration of time plays a specific role and where the discourse time coincides with the ‘reading time’; this happens in music, above all, and in film. In film the discourse time does not necessarily coincide with the story time<sup>11</sup> (...) (Id.)

Para Eco, portanto, nos filmes pode haver assincronias entre o tempo do discurso e o tempo da história, algo que se assemelha à oposição que Genette faz entre os quatro movimentos das narrativas. Esse tipo de estratégia, segundo o autor, se relaciona com as intenções do artista de, por assim dizer, segurar a emoção do leitor para um momento mais apropriado, algo que se aproxima da ideia de *catarse* aristotélica (Ibid., p. 59). Eco denomina *delectatio morosa* esses momentos das narrativas em que, aparentemente, o tempo se dilata. E

---

<sup>9</sup> “Os elementos de construção do filme puramente criativo são: luz - movimento - espaço - tempo - sombra). O sonho de Bach de encontrar um equivalente óptico para a construção temporal de uma construção musical seria assim realizado. O filme é construído em torno de um eixo central como uma pintura renascentista. O momento no tempo é expresso repetindo um tema exatamente como na música clássica (ou como nos padrões de um tapete oriental) com um sucesso que não é nada menos que a criação de um ornamento em movimento.” (Doesburg, T., 1929, p. 246, tradução nossa).

<sup>10</sup> Texto original: “how can a text impose a reading pace on a reader?” (Eco, U., 1994, p. 58)

<sup>11</sup> “Há formas de arte em que a duração do tempo tem um papel específico, e em que o tempo do discurso coincide com o tempo da leitura; isso acontece na música, sobretudo, e no cinema. No cinema o tempo do discurso não necessariamente coincide com o tempo da história” (Id., tradução nossa).

para o autor, assim como para Genette, a pausa descritiva não pode ser entendida meramente como uma digressão ou passeio, mas

from this you can see that the trepidation time functions not only to keep the attention of the naive first-level spectator, but also to stimulate the aesthetic enjoyment of the second-level spectator.<sup>12</sup> (Ibid., p. 65)

Pensando na ideia de tempos fortes e fracos, pode-se ver em Bordwell uma caracterização do cinema moderno que vai ao encontro dessa discussão: no cinema moderno, “o drama começa a eliminar o ‘melodrama’, aproximando-se dos ritmos espaçados do romance moderno”. (Bordwell, D., 2008, p. 202). Os ritmos espaçados dizem respeito a determinadas estruturas de desconstrução da linearidade e do encadeamento características da literatura do início do século XX, que influenciaram profundamente o cinema, segundo Bordwell, aproximando-o de uma narrativa dos tempos fracos.

Em *O olho interminável*, Jacques Aumont coloca precisamente esta questão, ao discutir o filme *O demônio das onze horas (Pierrot le fou)*, de Godard (1965). O filme tem como epígrafe a leitura, pelo personagem principal, de um trecho de um texto do historiador da arte Elie Faure sobre o pintor Velázquez:

Velasquez, après 50 ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l’air et le crépuscule, il surprenait dans l’ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n’interrompt la marche...<sup>13</sup> (Faure, E., 1921, p. 167)

É interessante notar de saída que o texto é lido pelo personagem na banheira (apesar de iniciar como uma voz *off*, que só revela o personagem lendo após alguns segundos), e portanto faz parte da história, mas não tem com ela nenhuma relação mais narrativa. Parece que Godard está, assim como Joe Wright ao mostrar a coxia em *Anna Karenina*, revelando

---

<sup>12</sup> “disso se pode concluir que os tempos de trepidação ocorrem não somente para manter a atenção do espectador ingênuo, mas também para estimular o prazer estético do espectador de um nível mais profundo” (Eco, U., 1994, p. 58, tradução nossa).

<sup>13</sup> “Velazquez, depois de 50 anos, não pintava mais alguma coisa definida. Ele passeava ao redor de objetos com ar e crepúsculo, capturava a sombra e a transparência dos fundos trêmulos coloridos, dos quais fazia o centro invisível de sua sinfonia silenciosa. Ele não se agarrava mais ao mundo que a variações misteriosas, que fazem formas e tons se interpenetrarem, por um progresso secreto e contínuo em que algum choque, algum começo não denuncia ou não interrompe seu curso...” (Faure, E., 1921, p. 167, tradução nossa)

algo que está por trás do seu filme. Essa estratégia se assemelha portanto à ideia de revelação do dispositivo (v. adiante), mas também à ideia de descrição proposta por Genette: a leitura de um texto que não contribui para contar a história, e parece até mesmo no limite uma proposta didática para o filme (que poderia fazer parte dos créditos), traz muito sobre aquele personagem e sobre aquela obra como um todo. E é num tempo fraco da narrativa que ela se apresenta.

Aumont coloca essa questão, possivelmente como faria Godard, em vários níveis. O texto que está sendo lido fala sobre como Velázquez era capaz de pintar não as coisas, mas o que está entre elas. Para Aumont, é o mesmo desejo que tem Godard: filmar o que está entre, o que está no tempo fraco. Assim, Joe Wright também se utiliza do teatro como um entre, algo que não é propriamente necessário para narrar, mas sim para descrever (no sentido de Genette) a história.

No texto de Faure, vê-se que há a ideia de que a pintura foi conquistando progressivamente o espaço após o renascimento, culminando em Velázquez com a revelação da natureza desse próprio espaço, que seria o dispositivo da própria pintura. Ao se pintar em *Las Meninas* (1656), Velázquez estaria elevando ao máximo essa tendência de dominação do espaço, revelando o espaço fora da tela, e mesmo o espaço desconstruído, descontínuo, imaginário que é a pintura.

O mesmo acontece em *Anna Karenina*, em que a revelação dos espaços por trás das cortinas pode ter uma função semelhante à pintura do espaço fora da tela em Velázquez e à inserção do texto de Faure em Godard: revelar o espaço que é maior que o quadro, e ao mesmo tempo revelar aquilo que está entre. O espelho tem também papel importante na revelação do dispositivo, da realidade externa, como lembra Foucault em *As palavras e as coisas*:

esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo o olhar. Mas essa invisibilidade que ele supera não é a do oculto: não contorna o obstáculo, não desvia a perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura (Foucault, M., 1999, p. 9)

Aumont também lembra dessa dupla realidade, que poderia aqui até ser tripla, quase uma *mise-en-abîme*. O espelho tem um papel importante nesse tipo de obra, como se pode também observar na pintura *De Musiekles* (1662), de Vermeer (v. adiante), que também se utiliza do espelho para nesse caso mostrar o cavalete de pintura, porém de forma talvez um

pouco mais velada que Velázquez, ficando quase imperceptível ao primeiro olhar. Segundo Aumont, a dupla realidade perceptiva nos quadros:

já que o olho percebe ao mesmo tempo o espaço plano da superfície da tela e a visão parcial sobre um fragmento de espaço ‘em profundidade’, produzido, entre outras coisas, pelo emprego da perspectiva. Dupla realidade, já que ambos os espaços são realmente percebidos e, até certo ponto, percebidos como reais. (Aumont, J., 2004, p. 144)

Essa dupla realidade já está evidente na primeira sequência do filme *Anna Karenina*, em que se percebe, ao fundo, a coxia do teatro. Não são somente elementos internos das artes cênicas que estão sendo utilizados, diegéticos com a ideia de assistir a uma peça de teatro ou uma ópera, mas o filme também procura revelar o dispositivo do próprio teatro, mostrando seus elementos que deveriam ficar atrás das cortinas. Parece que o filme pega algo emprestado do teatro, precisando para isso revelar alguns aspectos do dispositivo cinematográfico (como a continuidade de espaço entre dois cenários), evidenciando em seguida do teatro o seu próprio dispositivo oculto, materializado na coxia.



Fig. 4: Dolly com seus filhos e empregados, e a coxia ao fundo.

Essa relação pode ser vista em outros exemplos, como o filme de Christiane Jatahi para a ópera *Fidélio* (2015), um filme exibido dentro de uma ópera (que é ao vivo), que retrata a coxia e os elementos ocultos do teatro, como engrenagens, estruturas de madeira e cenários vistos por trás, assim como faz o filme *Anna Karenina*.

Apesar de o uso de filmes em peças e óperas ser talvez mais comum que o inverso, trata-se de uma obra que traz uma comparação interessante, pois a diretora deste média metragem estava também dirigindo a ópera<sup>14</sup>. Com isso, ela coloca em cena ao mesmo tempo o teatro e o filme, todos evidenciando seus dispositivos técnicos de produção, num movimento inverso ao que acontece em *Anna Karenina*: o filme imita o teatro, mas é filme, enquanto no outro exemplo o teatro imita o filme, mas é teatro. Segundo Sontag,

talvez o primeiro a propor o uso de um filme como um elemento dentro de uma peça de teatro [em 1910] tenha sido Marinetti. (...) Logo depois, a ideia começou a se tornar frequente. (...) A interpolação do filme na experiência do teatro pode ser enriquecedora do ponto de vista do teatro. Mas em termos de o que o cinema é capaz, ela parece um uso reducionista e monótono do filme<sup>15</sup> (Sontag, S., 1966, p. 35, tradução nossa).

Para Sontag, portanto, há ressalvas no uso de filmes dentro de peças ou óperas, possivelmente porque esses filmes não trabalham o que poderia haver de interseção entre cinema e teatro, ou mesmo porque não problematizam a questão dessa mistura em si mesma. Na montagem da ópera *Fidélio* de 2015 mencionada acima, isso é subvertido, o que enriquece o uso do filme no palco (na verdade acima dele, como um duplo), e traz a possibilidade de comparação com o objeto deste trabalho. A exposição dos bastidores e de aparelhos que fazem parte da montagem dos espetáculos problematiza, assim como em *Anna Karenina*, a interseção entre cinema e artes cênicas e demonstra elementos de linguagem bastante peculiares que não são normalmente encontrados nem nos filmes, nem nas peças.

---

<sup>14</sup> Cf. SCHENKER, Daniel. Teatro que interroga o tempo: Christiane Jatahy se distancia do lugar-comum na conjugação entre passado e presente. *Sala Preta*, v. 15, n. 2, p. 288-301, 2015.

<sup>15</sup> Texto original: “perhaps the first to propose the use of film itself as one element in a theatre [in 1910] was Marinetti. (...) Soon after, the ideia begins to occur frequently. (...) The interpolation of film into the theatre-experience may be enlarging from the point of view of theatre. But in terms of what film is capable of, it seems a reductive, monotonous use of film.” (Sontag, S., 1966, p. 35)



Fig. 5: Levin no andar superior do teatro, com cordas e madeiramento.

Quem é o real e quem é o emprestado é algo que dá espaço para discussão nesse tipo de obra: para fazer um filme com teatro, encena-se uma peça dentro do filme? Pois para exibir um filme dentro de uma ópera, parece necessário filmá-lo anteriormente, ainda que ele só ganhe vida naquele momento, aproximando-se muito do que é um espetáculo vivo.

O diálogo entre aparelhos de base, para citar o termo de Baudry<sup>16</sup>, e narrativa é algo que pode trazer talvez uma sensação de materialidade, ao mesmo tempo em que reforça a narrativa mostrando o seu avesso, o seu lado oculto. Como afirmou Phillippe Dubois:

todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe. A bem da verdade, é exatamente esse jogo diferencial e modulável que é condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica. (Dubois, P., 2014, p. 57)

A revelação dos dispositivos tecnológicos, ou aparelhos de base - termo que permite diferenciar, como pretendia Baudry, os aparelhos envolvidos na produção de uma obra da discussão sobre o dispositivo como a experiência do conjunto da obra, do espectador e da conjuntura - é um artifício que pode ser produzido de diversas maneiras. Pode-se discutir a exibição direta de aparelhos como câmeras e microfones, até o uso de elementos externos à narrativa como objetos cênicos atuais em filmes de época, o vento no microfone produzindo

<sup>16</sup> Cf. Baudry, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal (1983): 383-410.

sons não diegéticos, microfônias etc. Neste filme, encontram-se esses dispositivos principalmente nos elementos físicos dos bastidores do teatro - correntes, madeiramento etc. Pode-se talvez crer que essa exibição de aparelhos não diegéticos procura revelar a artificialidade do filme, e possivelmente evidenciá-lo como obra de arte, como algo produzido.

O que Dubois afirma traz algo de interessante para essa discussão, pois retira a questão da dualidade entre cinema e teatro - ainda que provisoriamente - para colocar a questão na criação estética em si. Importa mais perceber o artifício e contemplar a obra como uma obra de arte, ou seja, a percepção da farsa não retira o espectador da história; a quebra com a farsa não encerra o jogo, muito pelo contrário, ela insere novas formas interessantes de se jogar.

Dentro dessa perspectiva, a dicotomia entre o real e o real dentro da obra se revela muito anterior ao cinema. Afinal, uma pintura geralmente revela seus dispositivos de produção com relativa facilidade, por exemplo nas molduras. A pintura do pintor no espelho, dentro de um quadro, já mencionada em duas obras, é algo que brinca com essa escolha em vários níveis. Primeiro, fica a pergunta: qual realidade escolher - a real, a pictórica, ou a terceira? Como escolher se elas se entrecruzam? E até no limite: será que alguma delas é real, inclusive a realidade mesma?

A questão da revelação do dispositivo na pintura é tratada por Gombrich como “suspensão deliberada da dúvida”, termo emprestado de Coleridge, que trata de como alguns pintores e outros artistas procuravam deliberadamente revelar os instrumentos ocultos provocadores da ilusão das obras de arte realistas. Para algumas pessoas, “em arte, todo o prazer estético tinha raízes na nossa oscilação entre duas séries de associações, as da realidade e as artísticas” (Gombrich, E.H., 2007, p. 238).

Alguns espectadores poderiam mesmo, como lembra Gombrich, através de uma citação do crítico francês neoclássico Quincy, querer que a moldura estivesse sempre presente, para marcar a separação entre a obra e a realidade. Talvez a fruição da obra fosse mesmo prejudicada se a ilusão fosse perfeita (Ibid., p. 236). A suspensão poderia dar ao espectador a segurança de que aquilo é, afinal, uma obra.

No início do século XX estariam em voga, segundo Gombrich, obras que enfatizavam não a natureza (que tornaria a obra mais ilusionista-realista), mas a própria arte, que poderia ter “efeitos decorativos” (Id.). Essa noção de decoração lembra os aspectos decorativos da descrição em Genette: se a decoração é uma das funções da descrição, a suspensão da ilusão através da revelação do dispositivo poderia ser, assim, uma importante forma de dar corpo à

narrativa, pois a descrição tem, como já discutido, outros papéis relevantes na composição da obra.

Vários elementos poderiam ser utilizados além da revelação do pintor no espelho em Velázquez ou do cavalete no espelho em Vermeer, ou das coxias e bastidores revelados em *Anna Karenina*: esse tipo de obra poderia abandonar a perspectiva ilusionista para valorizar a planificação ou deixar de lado as pinceladas suaves para revelar os pigmentos da tinta. De qualquer forma, Gombrich trata aqui de um estilo, por assim dizer, revelador, que suspende deliberadamente a ilusão com algum propósito, como diz o autor, “o pintor inculca sua mensagem de que aquilo é um ensaio de pintura, não de ilusão” (Id.)



Fig. 6: Las Meninas (Velázquez, 1656)



Fig. 7: De muziekles (A aula de música) (Vermeer, 1662)

Sobre essa questão da dicotomia entre o espaço pictórico - filmico, teatral, enfim, o espaço ilusório da obra de arte - e o espaço da realidade mesma, Aumont coloca uma questão importante. Ele problematiza a noção de espaço em Kant, que colocou o espaço como um dado natural, irrefutável e anterior a qualquer definição, como uma categoria que escapa da necessidade de ser definida por ser apriorística e definidora das demais coisas do mundo, na medida em que seria uma condição para a existência dos fenômenos no espírito<sup>17</sup>. O espaço pictórico, filmico e até mesmo o espaço real podem ser, ao contrário, entendidos como elementos construídos a partir de contextos, de percepções, de interpretações complexas. Assim, ver seria sempre interpretar.

Dessa forma, a evidenciação do dispositivo, seja na pintura ou no cinema de Joe Wright, traz à tona uma escolha que o espectador deve fazer entre real e pictórico. Problematizando essa escolha, o diretor cria talvez a mesma sensação de estranhamento ou o mesmo encantamento que sentia o espectador do quadro vários séculos antes. Talvez se possa chamar essas pinturas de meta-pinturas, e possivelmente o filme *Anna Karenina* de um meta-drama, o que será discutido em seguida.

---

<sup>17</sup> Cf. KANT, Immanuel. Exposição transcendental do conceito de tempo. In: \_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 98.

#### 4 TEATRO, TEXTO E IMAGEM

Há muito a se dizer sobre textos que falam sobre si mesmos ou sobre outros textos, peças que contêm peças, pinturas que tratam de pinturas, em que entram as noções de metapintura, metateatro, metacinema. Além disso, há diversas combinações de intertextualidades e intermedialidades em que um texto trata de uma pintura ou peça, uma pintura retrata um texto etc. No filme *Anna Karenina*, essa discussão pode trazer alguns novos elementos para o debate.

Como mencionado anteriormente, Tolstói enxergava a sociedade em que vivia, a Rússia imperial de meados do séc. XIX, como algo muito teatralizado. Como lembra Chernysheva,

I suggest that the Wright's theatricalization of the scenery in the given adaptation is the contextualization of Tolstoy's worldview. As it was discussed above, Tolstoy perceived high society as an artificial institution false from the outside as well as from the inside. (Chernysheva, D., 2013, p. 17)<sup>18</sup>

Em algumas passagens do romance, fica sugerido que Tolstói poderia de fato ter essa visão da sociedade russa, não uma visão pejorativa da aristocracia, da qual ele fazia parte, mas uma visão crítica de alguns modos de vida urbanos, superficiais ou até mesmo hedonistas. No romance, pode-se perceber o retrato da burocracia russa como algo repetitivo, algo fechado em si mesmo. O personagem Stiva é tido como um daqueles homens que “a única coisa de que precisou foi não contrariar ninguém, não ter inveja, não discutir nem ofender-se, atitudes de que sua bondade inata sempre o afastara” (Tolstói, 1979a, p. 23).

Mas essa repetição não é em si algo desagradável: a burocracia não é retratada pejorativamente, mas sim como um espírito que sustenta o sistema da Rússia imperial. Wright consegue captar muito bem esse universo, transformando a burocracia numa encenação, a repetição num artifício para a manutenção daquela sociedade.

Para Nicole Boireau, a repetição é um traço recorrente na obra do roteirista e renomado dramaturgo inglês Sir Tom Stoppard: “a performance repetitiva mina o realismo da superfície, revelando o simulacro da imitação realista, que aparece como não mais que uma máscara ou uma mediação”<sup>19</sup> (Boireau, N., 1997, p. 141, tradução nossa). Dessa forma, a

---

<sup>18</sup> “Sugiro que a teatralização do cenário proposta por Wright nesta adaptação é a contextualização da visão de mundo de Tolstói. Como discutido acima, Tolstói enxergava a alta sociedade como uma instituição artificial, falsa do lado de fora e de dentro.” (Chernysheva, D., 2013, p. 17, tradução nossa)

<sup>19</sup> Texto original: “repetitive performance (...) undermines surface realism, uncovering the simulacrum of realistic imitation which appears as nothing more than a mask or a mediation” (Boireau, N., 1997, p. 141).

autora aponta para um traço presente historicamente nas peças de Stoppard, que pode ter influenciado na composição da atmosfera de *Anna Karenina*, e que pode se relacionar aos procedimentos estilísticos adotados no filme.

Uma crítica da arte e de seu mundo que corrobora essa ideia pode ser vista em um texto não ficcional do próprio Tolstói, que além de romances escreveu também alguns ensaios, entre eles um texto sobre estética. Para Tolstói, a arte se relaciona muito com a interação entre as pessoas, sendo uma espécie de traço comum, quase necessário para a vida em sociedade:

In order correctly to define art, it is necessary, first of all, to cease to consider it as a means to pleasure, and to consider it as one of the conditions of human life. Viewing it in this way, we cannot fail to observe that art is one of the means of intercourse between man and man. (Tolstói, L., 1904, p. 47)<sup>20</sup>

A arte estaria, para Tolstói, naquilo que uma pessoa é capaz de fazer outra pessoa sentir:

The activity of art is based on the fact that a man, receiving through his sense of hearing or sight another man's expression of feeling, is capable of experiencing the emotion which moved the man who expressed it. (Ibid., p. 48)<sup>21</sup>

Ao se contrapor às concepções de arte que a consideram nos termos do prazer, talvez Tolstói esteja se aproximando da sua crítica à própria sociedade (principalmente a sociedade russa) naquele momento. Talvez para Tolstói toda essa concepção de uma arte deslocada da existência ou de difícil entendimento (Id.) se relacione ao modo como o autor vê a aristocracia naquele momento, caracterizando portanto uma crítica à artificialidade e à perda das relações mais puras entre as pessoas. Uma das formas de retratar essa artificialidade se dá através de um estranhamento dos personagens frente às coisas comuns da vida, que Tolstói materializa por exemplo através da linguagem - no romance, ficam evidentes momentos em que os personagens se perdem em palavras:

---

<sup>20</sup> “Para definir arte corretamente é necessário, primeiro, parar de considerá-la como prazer, e considerá-la como uma das condições da vida. Vendo desta forma, não se pode falhar em perceber que a arte é um dos meios de interação entre humanos” (Tolstói, L., 1904, p. 47, tradução nossa).

<sup>21</sup> “A atividade da arte é baseada no fato de que uma pessoa, recebendo através dos sentidos da audição ou visão a expressão do sentimento de outra pessoa, seja capaz de experienciar a emoção que moveu a primeira a expressá-la” (Ibid., p. 48, tradução nossa).

communication in both novel and film is that the characters do not seem to succeed in verbal communication whereas the non-verbal one usually works out for them (Anna and Vronsky dance, Levin second proposal). (...) Language, being a construction, in the mouths of the representatives of aristocracy becomes even more artificial. (Chernysheva, D., 2013, p. 23)<sup>22</sup>

Para Nicole Boireau, a estilização da linguagem também é algo muito presente na obra de Stoppard: “ao atingir um alto grau de estilização na sua teatralização da linguagem, Stoppard (...) mostra que o efeito ilusionista pode ser tanto verbal quanto visual”<sup>23</sup> (Boireau, N., 1997, p. 142, tradução nossa).

A confusão de linguagem poderia ser, assim, um traço comum entre o romance e o estilo de escrita do roteirista, pois a presença da linguagem não verbal na segunda proposta de casamento do personagem Levin à personagem Kitty é algo que ocorre no romance e também no filme. A dificuldade de se comunicar com palavras é resultado, obviamente, da timidez de ambos, que já tinham passado antes pela mesma situação, com resultado embaraçoso.

Por muito tempo Levin não conseguiu decifrar o que Kitty escrevera e de quando em quando fitava-a nos olhos. A felicidade tinha-o feito perder o uso das suas faculdades. Não havia maneira de encontrar as palavras a que correspondiam as iniciais. Mas, pelos encantadores olhos da jovem, que resplandeciam de felicidade, percebeu tudo quanto precisava saber. Escreveu três letras. Ainda não acabara de o fazer já Kitty as lera, seguindo-lhe o movimento da mão; e foi ela quem terminou a frase e escreveu a resposta: ‘sim’. (Tolstói, 1979a, p. 371)

Pode-se também pensar essa dificuldade nos termos da artificialidade com que as interações ocorrem naquela sociedade. Tolstói parece admirar mais os personagens que se dedicam a uma espécie de pureza, talvez à vida no campo, ou mesmo a virtudes clássicas como a honestidade e a fidelidade. E ao conseguirem se comunicar sem falar (através de um jogo, Levin e Kitty se declaram, ele lhe propõe casamento e ela aceita), parece que esses dois personagens se colocam de fora do mundo das relações artificiais e pré estabelecidas tão bem retratado por Tolstói. Como observou a production designer Sarah Greenwood, em entrevista sobre o filme:

---

<sup>22</sup> “A comunicação tanto no romance quanto no filme ocorre de tal forma que os personagens não parecem ter sucesso na comunicação verbal, enquanto a não verbal geralmente funciona para eles (a dança de Anna com Vronsky, a segunda proposta de casamento de Levin). (...) A linguagem, sendo um constructo, nos lábios dos membros da aristocracia se torna ainda mais artificial” (Chernysheva, D., 2013, p. 23, tradução nossa).

<sup>23</sup> Texto original: “in achieving a high degree of stylization in his theatricalization of language, Stoppard (...) shows that *trompe-l’oeil* effects can be verbal as well as visual” (Boireau, N., 1997, p. 142).

‘Russian society was so stylized and structured at the time that it was the perfect metaphor,’ Greenwood explains, ‘like the scene at the soiree where they’re all whispering; it’s very mannered and fake. Joe also kept the Levin story in, which a lot of adaptations don’t, because he is the only true soul. As Oblonsky’s best friend, [the sensitive and compassionate landowner], he can pass through this fake world and back into the reality of Russia, which is the only time we shot on real locations. It’s a very good breather to have. Up until that point, it was very insular and claustrophobic.’ (Desowitz, B., 2012)<sup>24</sup>

Levin poderia ser, portanto, um espelho daquilo que o autor acredita no que diz respeito a essas virtudes. E sua confusão com palavras já se mostra desde o princípio, na cena em que ele janta com seu amigo Stiva, logo após o primeiro encontro dos dois, no escritório de Stiva. Quando o garçom serve os pratos apresentando seus nomes em francês, Levin sente profundamente incomodado. Essa dificuldade em se expressar verbalmente parece necessitar de uma tradução, de uma expressão não verbal que possa dar conta do que o personagem - e o autor - sentem.

Nos termos de Gérard Genette, pode-se pensar, como discutido anteriormente, na descrição como uma ferramenta estilística de encenar uma obra. Se se consideram os elementos não verbais, ou pelo menos parte deles, como pertencentes ao campo do estilo, pode-se encontrar paralelos entre o filme de Joe Wright e um possível estilo já presente na literatura de Tolstói. Para Genette, “o único momento em que o equilíbrio entre narrativa e discurso parece ter sido assumido com uma boa consciência perfeita, sem escrúpulo ou ostentação, é evidentemente o século XIX, a idade clássica da narração objetiva, de Balzac a Tolstói” (Genette, G., 1976, p.273).

É interessante notar que o autor aponta justamente em Tolstói o sucesso, por assim dizer, em equilibrar os dois extremos da narrativa. Talvez, assim, se possa inferir que muito da descrição que ocorre no filme *Anna Karenina*, traduzida para a imagem através do teatro e de várias outras estratégias, se deva à sua fonte original, que possui uma estrutura bem equilibrada entre a narração e a descrição dos personagens, dos sentimentos, das ideias. O teatro viria, assim, para ocupar um papel interessante, incomum na maioria dos filmes narrativos.

---

<sup>24</sup> “A sociedade russa era tão estilizada e estruturada naquele momento, que era uma metáfora perfeita, explica Greenwood, como a cena à noite em que estão todos sussurrando; é muito maneirista e falsa. Joe manteve a história de Levin, o que muitas adaptações não fizeram, porque Levin é a única alma verdadeira. Como melhor amigo de Oblonsky, Levin é um proprietário de terras sensível e amoroso, que pode transitar entre o seu pequeno mundo artificial e a realidade da Rússia, que foram os únicos momentos filmados em locações reais. Foi uma experiência muito boa. Até este ponto, havia sido muito isolada e claustrofóbica” (Desowitz, B., 2012, tradução nossa).

Para Tolstói, a arte se relaciona também ao modo como um autor pode passar ao receptor da obra os seus sentimentos, através de alguns aspectos semelhantes à ideia de descrição:

a boy, having experienced, let us say, fear on encountering a wolf, relates that encounter; and, in order to evoke in others the feeling he has experienced, describes himself, his condition before the encounter, the surroundings, the wood, his own lightheartedness, and then the wolf's appearance, its movements, the distance between himself and the wolf, etc. All this, if only the boy when telling the story, again experiences the feelings he had lived through and infects the hearers and compels them to feel what the narrator had experienced, is art. (Tolstói, L., 1904, p. 48-9)<sup>25</sup>

Assim, talvez traços importantes do estilo de Tolstói sejam transpostos, de diversas maneiras, para o filme *Anna Karenina*, entre eles a capacidade de descrever os sentimentos, através de várias linguagens diferentes, verbais e não verbais.

A transposição de uma linguagem para outra, no filme *Anna Karenina*, foi discutida por Chernysheva (2013), à luz do conceito de *ekphrasis*, que corresponde a uma descrição verbal, dentro dos termos da língua, de algo que antes era representado através de um meio não verbal, por exemplo uma imagem. Segundo a autora, talvez o primeiro exemplo deste procedimento possa ser encontrado na *Iliada*, em que Homero descreve o escudo de Aquiles. Como se pode ver no primeiro trecho, trata-se de uma tentativa de descrever em palavras o que era antes uma imagem:

ποίει δὲ πρότιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε  
E fazia antes de tudo um escudo grande e maciço,  
πάντοσε δαιδάλλων, περ ἰδ' ἅ ντυγα βάλλε φαεινὴν  
em tudo trabalhando com arte, em torno lançava uma orla brilhante,  
τρίπλακα μαρμαρέην, ἐκδ' ἅ ργύρεον τελαμὼν τε.  
tríplice, cintilante, e um argênteo balteo.  
πέντε δ' ἄρ' αὐτὸ ὄψεσσαν σάκεος πτύχες: αὐτὰρ ἐνάτη  
Cinco eram as regiões desse escudo: pois nele  
ποίει δαίδαλα πολλὰ ἅ δι' ἠσι πραπίδεςσιν.  
fazia muitos trabalhos artísticos com mente vidente.  
(*Iliada* XVIII, 478-485, *apud* Homero & Maia Jr, 2014, p. 410)

Em Platão, já se encontra uma primeira discussão teórica sobre a dicotomia entre o verbal e o não verbal, como se vê em *Fedro*:

---

<sup>25</sup> “(...)um menino, tendo experienciado, por assim dizer, medo ao encontrar um lobo, relata esse encontro; e para provocar nos outros o sentimento que ele havia sentido, se descreve, sua condição antes desse encontro, o contexto, as árvores, sua distração, e então a aparição do lobo, seus movimentos, a distância de si até o lobo, etc. Tudo isso, se somente o garoto, ao contar sua história, experienciar novamente os sentimentos que viveu antes, e contaminar os ouvintes, levando-os a sentir o que sentiu como narrador, é arte” (Tolstói, L., 1904, p. 48-9, tradução nossa).

O maior inconveniente da escrita parece-se (...) com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas se alguém os interroga (...) limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. (Platão, 2000, p. 122-3, 275d)

Neste trecho, pode ser encontrado algo importante para esta pesquisa: uma incomunicabilidade que talvez esteja presente na raiz das relações entre as artes, e também delas com a realidade. Pois se como afirmou Genette (v. acima), uma obra só pode imitar ela mesma, então cada arte estaria confinada, de certa forma, dentro de sua própria existência.

O conceito de *ekphrasis*, que se aplica inicialmente do não verbal ao verbal, pode ser pensado também na direção oposta, ou seja, na representação visual de textos verbais. Assim, cria-se uma reflexão em mão dupla sobre a transcrição entre duas linguagens, como observou Chernysheva, que propõe que “o conceito seja ampliado e usado nos *film studies*” (Chernysheva D., 2013, p. 56) pois no filme de Joe Wright se cria uma “situação especial de intertextualidade visual, em que referências verbais misturadas com referências visuais evocam associações na mente do espectador”<sup>26</sup>. (Ibid., p. 57)

A imitação de outras artes - ou a referência a outras linguagens - no filme é evidenciada por Chernysheva não somente com as artes cênicas, mas também com a pintura. Para a autora, Joe Wright faz várias referências a pinturas em algumas cenas de *Anna Karenina*, especialmente retratando a própria protagonista. Entre as obras que são referenciadas, estariam a *Medusa* de Caravaggio (1597) e *Marianne*, de Millais (1857).

Para Chernysheva, a *ekphrasis* ocorre em vários outros momentos em *Anna Karenina*. Por exemplo, quando a protagonista é retratada por um pintor profissional durante sua estadia na Itália com o conde Vronski, após sua separação do marido Karenin. Levin, personagem que representa em grande parte a virtude e a paz, e talvez o estilo de vida de Tolstói, vai visitá-la e observa o contraste entre a mulher e o quadro:

---

<sup>26</sup> Texto original: “a special case of visual intertextuality, where references mixed with the frame create a synthesis that evokes a certain association or meaning in the mind of a viewer” (Ibid., p. 57).

The dehumanization of Anna is finalized in Levin's thought "Only because she was not alive she was more beautiful than a living can be." With the help of the portrait Anna presents herself as an art object in order to emphasize her 'outside'. However Levin sees the 'inside' of her being – that she is alive and, therefore, possess human features and behavior. (Ibid., p. 55)<sup>27</sup>

Levin, devido à sua própria personalidade, consegue ver dentro de Anna. A que corresponderia esse lado de dentro? Talvez possa-se dizer que a teatralização do mundo, como acreditaria Tolstói, é uma forma de revelar esse contraste entre os lados de dentro e fora. O lado de fora seria aquele que os elementos de teatro ajudam a representar. Além disso, o momento da *ekphrasis* seria, para a autora, um momento de pausa na narrativa, que seria inserido graças à descrição das obras de arte visuais em palavras. (Ibid., p. 56) Apesar de não se tratar exatamente do mesmo conceito de descrição proposto por Genette, de alguma forma a descrição verbal das imagens traz uma possibilidade de pausa na narrativa, de forma análoga ao que foi discutido anteriormente.

J. W. T. Mitchell traz uma visão crítica do conceito de *ekphrasis*, problematizando se alguma *ekphrasis* é possível, através da aproximação com Nelson Goodman<sup>28</sup>, que apresenta uma posição cética em relação à possibilidade de uma arte imitar ou representar outra, ou mesmo à realidade, e com o conceito de descrição em Genette (v. cap. 2 acima). A descrição do escudo de Aquiles por Homero (v. acima) é, como já foi discutido, um dos primeiros exemplos de *ekphrasis*. Porém, para Mitchell, essa descrição pode também fazer parte do rol de possibilidades de uma imagem:

---

<sup>27</sup> “A desumanização de Anna é completada no pensamento de Levin: “somente porque ela não está viva ela é mais bela do que um ser vivo pode ser.” Com a ajuda do retrato Anna se apresenta como um objeto de arte, para enfatizar o seu ‘fora’. Contudo, Levin vê o lado de ‘dentro’ do seu ser - que ela está viva e, portanto, tem características e comportamento humanos (Ibid., p. 55, tradução nossa).

<sup>28</sup> cf. GOODMAN, Nelson; MOURA, Vitor. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

In *ekphrasis*, the "message" or (more precisely) the object of reference is a visual representation; (...) We think, for instance, that the visual arts are inherently spatial, static, corporeal, and shapely; that they bring these things as a gift to language. We suppose, on the other side, that arguments, addresses, ideas, and narratives are in some sense *proper* to verbal communication, that language must bring these things as a gift to visual representation. But neither of these "gifts" is really the exclusive property of their donors: paintings can tell stories, make arguments, and signify abstract ideas; words can describe or embody static, spatial states of affairs, and achieve all of the effects of *ekphrasis* without any deformation of their "natural" vocation (whatever that may be). (Mitchell, W. J. T., 1994, p. 159)<sup>29</sup>

Dessa forma, Mitchell problematiza aquilo que seria de fato o campo de representação de uma arte, afirmando que pinturas contam histórias e palavras descrevem efeitos espaciais sem precisar de nenhuma deformação. Com isso, uma forma de arte teria os atributos tradicionalmente creditados a outras formas de arte, e vice-versa, corroborando a ideia de Genette sobre a mímese, ou seja, a ideia de que uma obra, no limite, só poderia imitar ela mesma (v. cap. 1), e que para exibir propriedades normalmente encontradas em outras artes não é necessária nenhuma imitação, mas somente uma espécie de estilo, que fica no campo da descrição. Assim como no primeiro capítulo deste texto, poder-se-ia com Genette iluminar a questão da dicotomia entre teatro e cinema, Mitchell aponta para o mesmo caminho na dicotomia criada por toda *ekphrasis*.

Mitchell discute amplamente em seu livro *Picture Theory* o conceito de metapintura. Uma metapintura é uma pintura que retrata outra pintura, ou mesmo que remete ao ato de pintar, ou problematiza a pintura. O mesmo pode acontecer com virtualmente todas as outras belas artes. Cabe aqui analisar as interpenetrações entre obras que referenciam obras de outras artes, e também aqueles que se auto-referenciam, como uma forma de pensar sobre o que é a arte que trata da arte (e não somente do objeto retratado). No capítulo anterior, muito foi discutido a esse respeito, ao se tratar da revelação do dispositivo; neste momento, interessa trazer o tópico com outro foco: a questão da meta-arte confrontada com a *ekphrasis*.

---

<sup>29</sup> Na *ekphrasis*, a 'mensagem' ou (mais precisamente) o objeto de referência é uma representação visual; (...) Pensa-se, por exemplo, que as artes visuais são inerentemente espaciais, estáticas, corpóreas e que elas têm forma; que elas trazem esses atributos como um presente para a linguagem. Supõe-se, do outro lado, que argumentos, falas, ideias e narrativas são de alguma forma adequadas para a comunicação verbal, e que a linguagem deve trazer esses atributos como um presente para a representação visual. Mas nenhum desses 'presentes' é de fato propriedade exclusiva de seus donos: pinturas podem contar histórias, tecer argumentos, e significar ideias abstratas; palavras podem descrever ou dar corpo a estados estáticos, espaciais ou sentimentos, e atingir todos os efeitos da *ekphrasis* sem nenhuma deformação da sua vocação 'natural' (o que quer que isso seja). (tradução nossa)

Para Mitchell, toda estrutura metapictorial depende de haver uma demarcação entre o lado de dentro e o lado de fora. Esses lados podem ser vistos em vários exemplos já citados, como o quadro de Velázquez *Las Meninas* (v. acima).

If every picture only makes sense inside a discursive frame, an ‘outside’ of descriptive, interpretive language, metapictures call into question the relation of language to image as an inside-outside structure. (Ibid., p. 68)<sup>30</sup>

Os dois lados também são, metaforicamente, vistos na discussão de Chernysheva sobre o modo como o personagem Levin vê Anna Karenina. O lado de fora, nesse caso, representado pela pintura, e o de dentro pela mulher - no caso, ambos pela literatura, porém com descrições diferentes. A forma verbal de retratar esse contraste é precisamente aquilo que a *ekphrasis* pode fazer, e é algo que se torna ainda mais complexo quando transposto para o cinema.

Para Nicole Boireau, a obra de Stoppard é permeada de metateatralidade. Em várias peças muito anteriores à sua parceria com o diretor Joe Wright, Stoppard traz o tema do teatro sendo mostrado dentro do teatro como uma chave recorrente em sua obra.

Following René Magritte’s comment that the apple represented on the canvas ‘is not an apple’ but its image, Stoppard’s plays never fail to advertise that whatever is represented on stage looks like theatre and is first and foremost theatre (Boireau, N., 1997, p. 136)<sup>31</sup>

Para Mitchell, a pintura de *La Trahison des Images* (Magritte, 1928), conhecida como *Isso não é um cachimbo*, é um exemplo clássico da problematização do que é a pintura - e portanto é uma metapintura - e da questão da relação entre realidade, representação verbal e por imagens (Mitchell, W. J. T., 1994, p. 66). A proposição de Boireau, portanto, aproxima Stoppard do campo da *ekphrasis* e da meta-representação: quando Stoppard coloca em cena o teatro várias vezes, ele possivelmente influencia a criação do contexto teatral, metafílmico e ekphrástico em *Anna Karenina*. Igualmente, para Boireau

---

<sup>30</sup> “Se toda pintura somente faz sentido dentro de um quadro de referência, um ‘fora’ da linguagem discursiva e interpretativa, as metapinturas põem em questão a relação entre linguagem e imagem como uma estrutura de dentro-fora” (Mitchell, W. J. T., 1994, p. 68, tradução nossa).

<sup>31</sup> “Seguindo a ideia de René Magritte de que uma maçã representada na tela ‘não é uma maçã’ mas sua imagem, as peças de Stoppard nunca falham em avisar que o que quer que seja representado no palco parece teatro, e é primeiro e acima de tudo teatro” (Boireau, N., 1997, p. 136, tradução nossa).

Stoppard's plays are made of plays that are both within and without, never letting us forget that what we are watching is fiction, preferably written twice over. (Boireau, N., 1997, p. 137)<sup>32</sup>

Assim, a autora sugere que na obra de Stoppard há uma constante demarcação entre o dentro e o fora, como Mitchell pressupõe para toda estrutura metapictorial. Beruha (2016) faz um estudo sobre a definição de metateatro, termo cunhado por Lionel Abel em 1963, e sua aplicação na obra de Stoppard (particularmente na peça *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, de 1966). A definição, segundo o autor, geralmente inclui quatro aspectos: a peça dentro da peça, a cerimônia dentro da peça, exercer um papel dentro do seu papel, e a auto-referência em si mesma (Beruha, M., 2016, p. 229). Os quatro elementos podem, segundo o autor, ser encontrados com recorrência na obra de Stoppard.

Já para Gregory (2016), a metateatralidade se concentraria em três aspectos, algo análogos: paródias, histórias dentro de histórias e performance e sonho dentro de uma realidade. Esse último elemento, para o autor, seria o mais marcante do filme *Anna Karenina*, em que

Wright and his screenwriter, the metafictional expert Tom Stoppard, aim to frame the bourgeoisie society as a theatre where all the persons are expected to act, speak, and look a certain way. (Gregory, N.H., 2016, p. 28)<sup>33</sup>

Stoppard é considerado aqui, novamente, como um expert do metateatro, algo que certamente influenciou a *mise-en-scène* de *Anna Karenina*. Gregory considera que muitos elementos cênicos em *Anna Karenina* se aproximam da ideia de performance (citando por exemplo a sequência dos dançarinos que carimbam, já longamente discutida), o que reforça a estrutura metacinematográfica da obra:

---

<sup>32</sup> “As peças de Stoppard são feitas de peças que são dentro e fora, nunca se deixando esquecer que o que se assiste é ficção, preferivelmente escrita em mais de um nível (Boireau, N., 1997, p. 137, tradução nossa).

<sup>33</sup> “Wright e seu roteirista, o expert em metaficção Tom Stoppard, se propõem a enquadrar a alta sociedade como um teatro, em que é esperado de todas as pessoas atuar, falar e se portar de uma certa maneira (Gregory, N.H., 2016, p. 28, tradução nossa).

As Wright and Stoppard continue to establish the film's use of a theatre, we see sets rolled and flown in and out of the space that constitute literal scene changes. This practice becomes less common as the film goes on, but it is used to reinforce the film's metacinematic treatment of performance (...). (Ibid., p. 130)<sup>34</sup>

Sendo assim, percebe-se que apesar de o roteiro do filme *Anna Karenina* não ser escrito na forma de teatro, e não conter indicações explícitas do *production design* da obra, há uma interação complexa entre o roteirista, Sir Tom Stoppard, e o diretor Joe Wright. A tradição em que o roteirista está inscrito, carregada de metateatralidade, além de sua longa trajetória no teatro, podem trazer uma luz para o entendimento do uso de elementos das artes cênicas nesta obra.

---

<sup>34</sup> “Quando Wright e Stoppard continuam a marcar o uso do teatro no filme, vê-se cenários entrando e saindo do espaço que constitui mudanças de cena literais. Essa prática se torna menos comum à medida em que o filme avança, mas é usada para reforçar o tratamento metacinemático da performance no filme” (Ibid., p. 130, tradução nossa).

## 5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa procurou investigar a presença de elementos das artes cênicas em um filme, através da análise do objeto confrontado com outros exemplos de obras de arte e textos teóricos. Neste momento, cabe refletir sobre o estado da pesquisa e possíveis questões que surgem após a sua conclusão.

A partir do conceito de estilo discutido no texto de David Bordwell, pode-se concluir que a presença do teatro e de outras artes cênicas e performáticas passam pelo modo como o diretor coloca em cena o roteiro. Colocar em cena é uma tarefa complexa, que exige a utilização do que Bordwell chamou de esquemas estilísticos. Isto não faz com que o teatro na obra seja uma farsa, muito menos inviabiliza ou critica a sua presença no filme. Ao contrário, essa discussão mostra como compreender determinada linguagem cinematográfica adotada neste filme, que pode parecer estranha em um primeiro momento. Pode ser que haja traços de hibridismo nos filmes que utilizam elementos de outras linguagens que não a do cinema, algo que poderá ser investigado numa futura pesquisa. Afinal, ao se concentrar em questões sobre a encenação, o problema do estilo mais aproxima que afasta o cinema do teatro.

Da mesma forma, a oposição entre narração e descrição traz à luz questões colocadas nesta monografia, como um outro viés para se entender a encenação nesta obra. Essa questão adiciona à anterior um traço que está presente desde a literatura: ao colocar em cena um filme, ou uma peça, muito do que é encenado não é propriamente a narração da história, mas elementos que pertencem ao campo da descrição. O estilo do diretor Joe Wright, portanto, pode estar carregado de descrição, e vários traços das artes cênicas no filme são exemplos disso.

Além disso, também em Gérard Genette, entre outros autores, encontrou-se uma discussão sobre o ritmo nas narrativas: em alguns momentos, o teatro entra no filme podendo corresponder ao que o autor chamou de pausa descritiva. Da mesma forma, poder-se-á investigar numa pesquisa futura de que forma os tempos fracos, por assim dizer, da narrativa, são preenchidos com pausas descritivas carregadas de significado, se assemelhando talvez à ideia de síncope na música.

Viu-se também que há várias obras de arte que tratam de seus próprios dispositivos de produção, ou que referenciam outras artes. O problema da referência e da imitação é bastante interessante num filme permeado pela *ekphrasis* e pela presença do dispositivo teatral exposto no meio da narrativa. À luz da filosofia da arte, novas investigações podem se seguir,

visando esclarecer a ideia de se uma imitação é possível, além das questões da auto referência e da *ekphrasis*.

Por último, foi analisada a influência da visão de mundo de Tolstói, que concebia a elite urbana como um grande teatro. A adoção da referência às artes cênicas pode se relacionar dessa forma ao autor. Além disso, o roteirista Sir Tom Stoppard possui em sua obra vasta experiência com o metateatro - aquele teatro que se auto referencia e também a outras artes, o que pode contribuir para as escolhas tomadas no filme *Anna Karenina*.

Através de vários prismas, esta pesquisa pôde encontrar, sem esgotar, alguns aspectos de como se pode entender a utilização de elementos das artes cênicas no cinema, uma complexa interação, com uma linguagem interessante, sobre a qual muito ainda pode ser estudado.

## 6 REFERÊNCIAS

- ALFAMA FILMS. *Dossier de presse du film Casanova Variations*. Disponível em: [www.thecasanovavariations.com](http://www.thecasanovavariations.com).
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2004.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEHURA, Manoranjan. Stoppard: The Metatheatre. A Study of Rosencrantz and Guildenstern are dead. *International Journal of Applied Research*. Delhi: IJAR, v. 2, n. 2, p. 229-231, 2016. Disponível em: <http://www.allresearchjournal.com/archives/2016/vol2issue2/PartD/2-1-127.pdf>.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal (1983): 383-410.
- BOIREAU, Nicole. Tom Stoppard's Metadrama: The Haunting Repetition. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Drama on drama: dimensions of theatricality on the contemporary British stage*. New York: Springer, 1997.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- CHERNYSHEVA, Daria. *Intermedial Performance: Staging Anna Karenina in Tolstoy's Novel and Wright's Film*. Dissertação de mestrado. Lunds Universitet, 2013.
- DESOWITZ, Bill. Immersed in Movies: Production Designer Greenwood Talks 'Anna Karenina'. *Indie Wire*, 26/11/2012. Disponível em: <http://www.indiewire.com/2012/11/immersed-in-movies-production-designer-greenwood-talks-anna-karenina-200797/>.
- van DOESBURG, Theo. Film als reine Gestaltung. *Die Form*, 4.10, 1929. Disponível em: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1929/0009>.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ECO, Umberto. *Six walks in the fictional woods*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- FAURE, Élie. *Histoire de l'art*. Vol. 4. G. Paris: Crès & cie, 1921.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976. Vol. 2, pp. 255-274.
- \_\_\_\_\_. *Narrative discourse*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980.

- GOODMAN, Nelson. *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Cambridge, MA: Hackett publishing, 1968.
- GREGORY, Nathan Harlow. *All the world's a soundstage: investigating metacinema*. Tese de Doutorado. Austin: University of Texas, 2016.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- MAIA JÚNIOR, Juvino Alves et al. *O Escudo de Aquiles*. 2014. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316.2/37183>.
- MITCHELL, William John Thomas. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- NEPOMNYASHCHY, Catharine Theimer. Katkov and the emergence of the "Russian messenger". *Urbandus Review*, Vol. 1, No. 1, Fall 1977, pp. 59-89.
- PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Lisboa: Guimarães editores, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: vol 1*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- SCHENKER, Daniel. Teatro que interroga o tempo: Christiane Jatahy se distancia do lugar-comum na conjugação entre passado e presente. *Sala Preta*, v. 15, n. 2, p. 288-301, 2015.
- SHAKESPEARE, William. *As You Like It*. Nova York: Washington Square Press, 2004.
- SONTAG, Susan. Film and theatre. *The Tulane Drama Review*, v. 11, n. 1, p. 24-37, 1966.
- STOPPARD, Tom. *Anna Karenina: The Screenplay: Based on the Novel by Leo Tolstoy*. New York: Vintage Books, 2013.
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Karenina*. Rio de Janeiro: Ed. Abril Cultural, vol. 1, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Anna Karenina*. Rio de Janeiro: Ed. Abril Cultural, vol. 2, 1979.
- \_\_\_\_\_. *What is Art?* Trad. Aylmer Maude. New York: Funk & Wagnalls Company, 1904.