

## **O Diálogo entre o Teatro e o Cinema: a intertextualidade na encenação do filme Anna Karenina<sup>1</sup>**

**Ândrea Cristina Sulzbach<sup>2</sup>**

**Resumo:** Este trabalho possui como objeto de estudo a intertextualidade presente na construção da estrutura cenográfica e representativa no filme Anna Karenina (2012), de Joe Wright. O objetivo geral é verificar os elementos do teatro e do cinema inseridos no processo criativo do *corpus*, que dialogam entre si. Os objetivos específicos versam sobre o aprofundamento das interconexões percebidas, seja na encenação ou no espaço físico. A metodologia comparativa enfoca o contraponto entre a linguagem cinematográfica e a teatral. A teoria de Constantin Stanislavski embasa o estudo da encenação naturalista. A análise geral dos elementos cênicos se apoia nas definições de Jean-Jaques Roubine. O conceito de intertextualidade de Julia Kristeva e o de espetáculo de Guy Debord completam o referencial teórico.

**Palavras-chave:** Cinema. Teatro. Encenação. Intertextualidade.

---

### **1 Introdução**

O diálogo entre o cinema e o teatro ocorre desde a criação das primeiras imagens em movimento. Essa intertextualidade apresentou diferentes graus de aproximação de acordo com o momento histórico e evolutivo no qual estavam inseridos. Em seu início, grande parte das películas se desenvolvia a partir do teatro de atrações, que prevalecia no intertexto. Com o avanço da linguagem cinematográfica, as antes consideradas simples imagens em movimento se transformam em filmes, provenientes da criação de variadas concepções técnicas e narrativas. Enquadramentos, movimentos de câmera, elipses e diversos outros recursos cinematográficos geram uma nova forma de se fazer arte. O propósito deste trabalho é analisar o diálogo entre essas duas linguagens, cinema e teatro, presentes no filme Anna Karenina (2012), de Joe Wright.

Dentro da teoria de espetáculo, conceitos de Guy Debord (2003) são trazidos mais para criar uma problemática do que para resolvê-la. Na presente pesquisa, o termo “intertextualidade” foi adotado na acepção de Julia Kristeva (2005), no sentido inter-

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens midiáticas do XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, 26 setembro de 2022.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação e Linguagens (UTP), bolsista PROSUP/CAPES, [andreasulzbach@hotmail.com](mailto:andreasulzbach@hotmail.com).

mídias, considerando que o teatro e o cinema sejam textos midiáticos. Dessa forma, a interação dos dois textos seria a intertextualidade existente no *corpus* da pesquisa.

De acordo com André Bazin (1991), o cinema possibilitou transformações de situações teatrais. Se analisarmos os primeiros filmes burlescos, não é somente o desempenho do ator que aparenta o teatro primitivo, mas também a própria estrutura da história. No entanto, o cinema consegue trabalhar elementos que o palco não possibilita desenvolver na mesma dimensão, como tempo e espaço. “O que pode levar a crer que o cinema veio inventar ou criar inteiramente fatos dramáticos novos é que ele permitiu a metamorfose de situações teatrais, que sem ele, nunca teriam chegado à fase adulta” (BAZIN, 1991, p. 126). O intertexto entre o cinema e o teatro se estabelece em diversos momentos ao longo da história. Percebe-se que não existe uma postura fixa em que uma linguagem se abastece ininterruptamente da outra. Essa situação se alterna em diferentes períodos em que ocorrem mudanças quanto ao grau de absorção de elementos entre ambas.

## **2 Encenação**

O termo *mise-en-scène* surgiu no início do século XIX, para qualificar o que seria mais tarde o papel de diretor, função inexistente até então, anterior a isso a responsabilidade dessa prática se alternou no decorrer da história. De acordo com Patrice Pavis (2001, p. 128), no teatro grego geralmente era o próprio autor quem cumpria o papel do então chamado organizador. Na Idade Média, o condutor do jogo era o responsável pela estética dos mistérios e pela sua ideologia. Na época do Renascimento e do Barroco, o cenógrafo organiza o espetáculo. No século XVIII, a responsabilidade é assumida por atores de grande destaque. Somente quando surge o naturalismo é que a função se torna uma arte em si.

Na definição de Jean-Jacques Roubine (1998), o encenador surge como o gerador da unidade, responsável pelos laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos.

Até o fim do século XIX, uma das maiores preocupações do teatro era de que o espectador confundisse a ficção do espetáculo com a realidade. “Esse objetivo, por muito tempo considerado inerente à própria essência do teatro, condicionou toda a evolução do espetáculo a italiana” (ROUBINE, 1998, p. 119). Todo e qualquer elemento pertencente

à produção da ilusão teatral deveria estar oculto ao público, assim não aconteceria de o espectador perceber os artifícios que compunham a encenação.

A representação naturalista irá se difundir na tradição teatral. De acordo com Roubine (1998), um dos primeiros elementos desenvolvidos foi o espaço. O palco italiano fechado supera o palco aberto, com uma abertura delimitada por uma moldura opaca, composto de diversos elementos como os reguladores e bambolinas cuja função consistia exatamente em esconder da vista do público tudo que produz a ilusão.

Do século XVI aos nossos dias, o espaço cênico foi entregue a técnicos de um virtuosismo muitas vezes admirável e ocupado por cenários que obedeciam a todas as leis do ilusionismo óptico e acústico. Cada geração empenhou-se ferozmente em encurralar tudo aquilo que pudesse deixar aparecer o teatro, melhorando e mais a técnica do disfarce enganador. (ROUBINE, 1998, p. 120).

Encontramos, como herdeiros desse percurso cursado pelo teatro até o final do século XIX, dois grandes importantes colaboradores, Antoine na França e Stanislavski na Rússia. Através de suas constantes pesquisas, os mesmos desenvolvem o mais alto grau de verossimilhança na imagem cênica. Roubine (1998) nos fala ainda que eles não se preocupavam em alterar a natureza da prática teatral, mas em criar uma relação mais autêntica com o real.

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

Enquanto o naturalismo, em seu início, desenvolvia novas técnicas para o ator de teatro, o cinema, em questão de interpretação, ainda realizava caricaturas, atores destituídos de boa dicção, expressão corporal fraca, cenários miseráveis e a câmera fixa. Quando o cinema falado surge em 1926 com o filme O cantor de jazz (The Jazz Singer), de Alan Crosland, entretanto, os atores profissionais do teatro indagam-se se o cinema iria encaixotar os seus talentos. “Inversamente, a indústria do cinema arrogou-se a tarefa

de substituir o teatro, para a maioria dos seus públicos, sobretudo populares” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 79).

Mas não seria apenas o ator a ser “emprestado” do teatro para o cinema. Grande parte do conceito de encenação desenvolvido ao longo do tempo nas artes cênicas é levado também para o cinema.

Depois de ter sido estabelecido o espaço cênico, ou seja, o palco italiano, o próximo a sofrer alterações, principalmente a partir do movimento naturalista, seria o figurino, que se torna um importante elemento descritivo não apenas do texto teatral, mas também do personagem, com suas características psicológicas e sociais. “O figurino, enquanto elemento visual, estabelece um essencial elo de significação entre o personagem e o contexto espacial em que este evolui” (ROUBINE, 1998, p. 123).

A iluminação também sofre alterações. Os naturalistas repudiavam qualquer forma de iluminação cênica que revelasse a sua teatralidade. A ribalta com sua iluminação a frente, no chão do palco, emitia uma luz desconhecida, pois iluminava o ator de baixo para cima sem nenhuma equivalência com o mundo real. Uma nova iluminação atmosférica desenvolvida pelos naturalistas, segundo Roubine (1998), reproduz nuances naturais da luz natural, em função da hora, lugar e até estação, em busca de uma verdade da luz, e cabe ao diretor achá-la. “Desse modo, a luz não intervém apenas funcionalmente para clarear o espaço da ação, mas também para mergulhá-lo no clima desejado, para remodelá-lo, [...] progressivamente, para dar ao tempo uma materialidade cênica” (ROUBINE, 1998, p. 123).

A sonoplastia é outro importante elemento da encenação que recebe contribuições dos naturalistas. A música de cena que, segundo Roubine (1998), servia para manter certo clima entre as trocas de cenários é considerada um artifício desnecessário pelos naturalistas, os quais acreditavam que deveria ser criado em seu lugar uma paisagem sonora que reforçasse a ilusão visual. Dentro desses conceitos, Stanislavski elabora o que ele denomina de paisagens auditivas. “Trata-se, para ele, não apenas de reconstituir um meio ambiente ou uma atmosfera característica, mas, sobretudo de revelar a relação, o acordo ou a discordância, que liga o personagem ao que está em torno dele” (ROUBINE, 1998, p. 155). O trabalho do sonoplasta é um processo extensivo ao texto, Stanislavski (1970) acredita que no teatro o silêncio expressa-se através de sons, e não pela sua ausência.

### 3 O Diálogo entre Cinema e Teatro

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

De acordo com Bazin (1991), o preconceito contra o teatro filmado nunca existiu nos Estados Unidos:

Quando nos referimos à história dos personagens, das situações e dos procedimentos da farsa trágica, é impossível deixar de ver que o cinema burlesco foi sua súbita e brilhante ressurgência. Gênero em vias de extinção desde o século XVII, a farsa “em carne e osso” quase que só sobreviveu, bastante especializada e transformada, no circo e em certas formas de music-hall. (BAZIN, 1991, p. 127).

Dentro desse ambiente, o circo e o music-hall, é que os produtores de filmes burlescos, principalmente de Hollywood, foram recrutar seus atores. Mas a linguagem cinematográfica vai expandir o repertório da encenação burlesca, o que irá resultar mais tarde, segundo Bazin (1991), em encenações como as de Charles Chaplin, ou Buster Keaton e tantos outros que surgiram a partir dessa técnica. As *gags* se originaram no teatro, geralmente compostas de histórias engraçadas, com partes do diálogo improvisadas pelo ator. Por volta de 1920, adquiriram também sentido cinematográfico. “Buster Keaton, por exemplo, se especializou antes nas *gags* com ponto de partida realista, ao passo que encontramos frequentemente em Jerry Lewis ou nos irmãos Marx, no próprio início da *gag* um universo já burlesco” (AUMONT, MARIE, 2006, p. 141). No cinema, o burlesco foi um dos primeiros gêneros estabelecidos (desde antes da Primeira Guerra Mundial) é o gênero em que a pantomima cinematográfica fazia maravilhas, graças ao enquadramento variável (AUMONT, MARIE, 2006, p. 37).

Entre os anos 1905 e 1920, a farsa conheceu um brilho único na história (BAZIN, 1991, p. 127). Somente a tela poderia permitir a Carlitos atingir o tempo perfeito da situação e do gesto, o qual pode ser percebido pelo público com clareza em um curto espaço de tempo, através da aproximação da câmera, algo impossível no palco. Com isso, o cinema ultrapassa o teatro, de acordo com Bazin, mas também o perpetua (BAZIN, 1991, p. 126). Em seu desenvolvimento, o cinema atingiu três formas principais de trabalhar sua intertextualidade com o teatro: A “colocação em conserva” de um espetáculo teatral pelo filme, do ponto de vista do espectador; a “aeração” da peça adaptada, oferecendo, o mais frequentemente possível, vistas dos lugares exteriores onde se desenrola a ação (e que no teatro não se podem ver); enfim, um modo mais dialético (que André Bazin preconizou), que consiste em confessar a teatralidade do texto, mas encontrando “equivalentes” propriamente cinematográficos da construção da cena teatral (como em *Les parentes terribles*, de Jean Cocteau, 1946), (AUMONT, MARIE, 2006, p. 284).

A colocação em conserva se refere ao teatro filmado, o qual em um primeiro momento era uma transposição das peças de teatro para o cinema, ou seja, a conservação da representação teatral.

Bazin (1991) defende a relação do teatro com o cinema e afirma que, ao contrário do que muitos afirmam, a relação não se restringe somente ao chamado pejorativamente teatro filmado. Essa relação foi (e ainda é) bastante enriquecedora. “Vemos que a influência [...] do repertório e das tradições teatrais foi decisiva sobre os gêneros cinematográficos tido por exemplares na ordem da pureza e da especificidade” (BAZIN, 1991, p. 126). Fatores que diferenciam essas linguagens se desenvolvem com o passar do tempo: o teatro para existir necessita do ator, já o cinema pode dispensar o ator: “Uma porta que bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder a potência dramática” (BAZIN, 1991, p. 145). Há filmes em que o ator seria somente um contraponto da natureza, a qual, segundo Bazin, seria a verdadeira personagem principal.

#### **4 Intertextualidade**

Em relação ao intertexto, temos em Mikhail Bakhtin um de seus precursores. “O texto implícito. Se tomarmos o texto no sentido amplo de conjunto coerente de signos,

então também as ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) se relacionam com textos (produtos da arte)” (BAKHTIN, 1997, p. 184).

Aqui fica claro que o texto que Bakhtin se refere não é somente o texto escrito. Segundo o autor, dentro da teoria do texto exige-se uma compreensão penetrante, profunda, do texto. Essa compreensão ou estudo pode resultar em outro texto. “Teoria do texto. O gesto natural na representação do ator que adquire valor de signo (a título de gesto deliberado, representado, submetido ao desígnio do papel)” (BAKHTIN, 1997, p. 333). Quando um ator estuda e analisa um texto de teatro, ele o decodifica e transfere seu entendimento a outro texto que resulta no gesto; esse gesto procura retratar o que está presente no texto dramático. Essa prática se transforma em intertexto, mas o conceito que é abordado aqui parte do adotado por Julia Kristeva, o qual foi desenvolvido além do dialogismo de Bakhtin.

Julia Kristeva (2005) se apoia em Bakhtin, mas ela o adapta, de acordo com a pesquisadora Denize Araújo:

Enquanto dialogismo e polifonia se referem em geral a “vozes” dentro de um texto (não vozes de outro texto), intertextualidade se refere ao processo pelo qual um texto se apropria de um outro anterior, que é adaptado, reestruturado, reformatado ou reconfigurado. Mesmo se as “vozes” de Bakhtin possam pertencer a outros textos, os conceitos de dialogismo e polifonia não tem a dimensão intertextual nem a especificidade do uso do termo intertextualidade que Kristeva sugere. Para a autora, a intertextualidade cria um “mosaico” de intertextos que não se refere tanto à coexistência interna de vozes, mas à inclusão de textos externos e anteriores que interagem e se mesclam ao novo texto. (ARAÚJO, 2007, p. 35-36).

Kristeva afirma que Bakhtin aborda problemas fundamentais que o estudo estrutural da narrativa enfrenta hoje. “Escritor tanto quanto erudito, Bakhtin é um dos primeiros a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde ela se elabora em relação a uma outra estrutura” (KRISTEVA, 2005, p. 66).

Analisando essa intertextualidade, encontramos textos paralelos com diferentes graus de participação. A proposta deste estudo é apontar esses graus presentes na obra do *corpus*, sem que ocorra uma diminuição da importância de uma em relação à outra, quando ocorrer uma participação maior ou menor de ambos os textos.

## **5 O Palco como espetáculo em Anna Karenina**

Ao conceber uma obra, um pintor ou escultor necessita de alguns materiais específicos para concretizar sua ideia, os quais geralmente possuem um valor razoável. Segundo Claude, Bachy e Taufour (1982), a encenação de uma peça de teatro já requer gastos maiores, mas estes não podem ser comparados ao alto valor que consiste em produção de um filme.

O cinema, como espetáculo industrializado de massa, acontece após um período de aculturação, de transição. Segundo Costa (2005) isso ocorre quando a compreensão uniforme das imagens se torna uma prioridade. Essa transição acontece nos Estados Unidos de 1906 a 1915, quando os filmes passam a ser exibidos isolados das outras formas de espetáculos, em armazéns transformados em cinemas. O que era em seu início apenas um mero coadjuvante, começa a contribuir substancialmente para a economia e a assumir novo formato: o primeiro deles seria a de se tornarem cada vez mais narrativos. Xavier aponta um dos precursores do cinema de espetáculo:

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

Griffith inaugura o cinema clássico e o consolida como espetáculo. Seu filme posterior, *Intolerância* (1916), custou um milhão de dólares, chegando a três horas de duração, números inconcebíveis até então, tanto no que se refere ao valor da produção como também da duração de um filme, sem deixar de citar o grande alcance que obteve ao ser assistido por milhões de pessoas, com esse filme Griffith inaugura o conceito de super produção, ou ainda o que se chamará mais tarde de produção hollywoodiana.

De acordo com Debord (2003) não é somente pela sua hegemonia econômica que a sociedade portadora do espetáculo domina as regiões subdesenvolvidas.

Domina-as enquanto sociedade do espetáculo. Lá onde a base material ainda está ausente, a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social de cada continente. Ela define o programa de uma classe dirigente e preside sua constituição. Do mesmo modo que



apresenta os pseudobens a cobiçar, ela oferece aos revolucionários locais os falsos modelos de revolução. O próprio espetáculo do poder burocrático, que detêm alguns dos países industriais, faz precisamente parte do espetáculo total, como sua pseudonegação geral e seu suporte. (DEBORD, 2003, p. 57).

O espetáculo, de acordo com Debord (2003), não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. Ele é disseminado pela sociedade dominante, e seu modelo seguido com o intuito principal de gerar o consumo.

Debord (2003) afirma que o espetáculo se mostra grandioso e inacessível. Veicula uma mensagem única: o que aparece é bom, o que é bom aparece. Tudo através do monopólio da aparência em que o princípio é a aceitação passiva. Debord continua com a sua crítica de forma ainda mais incisiva.

Os especialistas do poder do espetáculo, poder absoluto no interior do seu sistema de linguagem mão única, estão absolutamente corrompidos pela sua experiência do desprezo e do êxito do desprezo; porque reencontram o seu desprezo confirmado pelo conhecimento do homem desprezível que é realmente o espectador. (DEBORD, 2003, p. 195).

A indústria cinematográfica possui como seu grande gerador o produtor, profissional responsável pela parte financeira do filme, que visa principalmente o seu lucro e não em primeira ordem desenvolver filmes que sigam uma vertente estética diversa ou ainda que se ocupe de problemas sociais. Quando isso acontece geralmente é um meio para se chegar ao seu fim, ou seja, o alcance do lucro.

O filme *Anna Karenina*, apesar dos elementos diversos que trabalhou, dentro, é claro, dos limites permitidos no cinema hegemônico, interessa a quem o financiou, ou seja, os produtores, mais os valores obtidos que qualquer inovação ou contribuição com a linguagem cinematográfica que o filme possa ter gerido.

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

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

Tolstói ao escrever esse romance psicológico abordou a hipocrisia da sociedade russa da época. O conflito inicial de Anna Karenina ocorre quando, em seu início, ela não tem coragem de se divorciar de seu marido e ir contra o modelo social familiar estabelecido na Rússia. A protagonista resolve fugir com o amante para a Itália e quando retorna a seu país de origem, o ambiente familiar e aristocrático, não consegue se inserir mais na vida social, momento em que seus medos, ciúmes e instabilidade emocional culminam com o seu autossacrifício. Anna é de certa forma punida por sua passionalidade. E a sociedade aristocrática pôde continuar com suas falsas aparências, além, é claro, da perpetuação do seu modelo patriarcal.

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

Segundo Xavier essa organização espacial se configurou na Itália:

A configuração da ordem espacial do espetáculo se configura na Itália por volta de 1530, com o que ficou mais tarde definido como palco italiano: plateia de um lado, ação teatral do outro, ambos se encarando em posição frontal, separados por uma fronteira nítida onde “fosso” e cortina materializam a diferença de estatuto dos espaços, o da representação e o da realidade. Tal fronteira emoldura o espetáculo, funciona como uma janela que se abre para o mundo imaginário da cena que se desenrola suspensa numa plataforma, à disposição do olhar do espectador que, embora cheio de empatia, permanece ciente do “hiato” que os separa. (XAVIER, 1996, p. 249-250).

A imagem a seguir retrata essa ambiguidade, pintura e palco, na forma como está disponibilizado o espaço.

**Figura 1** – A personagem Anna Karenina no quarto do filho vendo-o dormir



Fonte: Divulgação.

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

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

Na imagem anterior, as bordas do quadro são enfatizadas como se fossem molduras, os movimentos de câmera variados, linguagem própria do cinema que intertextualiza com a linguagem teatral. Essa intertextualidade não vem em forma de estranhamento, mas sim de diálogo, conforme os conceitos de Kristeva (2005), que pode ocorrer de diversas formas, entre elas a paródia, pastiche ou como acontece aqui: uma citação explícita.

Na imagem a seguir, em que Anna Karenina é empurrada no trenó por seu marido, a cena que seria comumente realizada ao ar livre, possui como espaço imagético o

interior, ao fundo balcões de teatro, sugerindo que os dois personagens se encontram no centro da encenação ou ainda do palco e o público ao fundo assiste o seu desenrolar.

**Figura 2** –Anna Karenina é empurrada no trenó por seu marido



Fonte: Divulgação.

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

O Renascimento trouxe diversas inovações na arte uma delas foi à perspectiva, que se fez presente não apenas na Pintura, mas também na arquitetura e consequentemente nos palcos italianos, os quais eram revestidos ao fundo por uma grande tela pintada em perspectiva, nesse período pintores de renome realizarem atividades em cenários teatrais. Gradativamente o palco foi ganhando diversos elementos que trouxeram um espaço cênico com grande profundidade.

O palco italiano proporciona uma encenação com profundidade, os cenários podem ser suspensos ou ainda retirados pelas laterais para revelar outra cena, essa técnica é utilizada no filme Anna Karenina, o desvelamento de vários cenários gera um ritmo

contínuo da filmagem, sem necessidade de interrupções, a cena flui na frente do espectador.

A escolha da presença do teatro por Wright, em seu filme, assinala uma encenação que procura se distanciar dos padrões comumente seguidos por Hollywood, mas para realizar sua proposta estética o cineasta se utiliza da máquina da indústria a qual pertence. O local das filmagens de Anna Karenina foi construído em Londres, especialmente para o filme, no estúdio Shepperton. A produção total custou cerca de 46,5 milhões de dólares, com cenários e figurinos luxuosos e seguiu a linha de superprodução cinematográfica, ou seja, o cinema de espetáculo.

## **6 Considerações finais**

O filme Anna Karenina intertextualiza cinema e teatro através do palco como espetáculo e da estética over, o exagero se desdobra através de cenários e figurinos luxuosos, e elege o palco italiano como espaço principal no desenvolvimento do filme, em que as molduras são suspensas gerando um desvelamento com grande profundidade e perspectiva do espaço cênico. A representação dos atores se mantém naturalista, seguindo o teórico teatral Constantin Stanislavski, que se tornou referência para grande parte dos atores pertencentes ao cinema hegemônico norte-americano.

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

## **Referências**

ANNA Karenina. Direção de Joe Wright. Produção de Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster. Estados Unidos: Focus Features, 2012. 130 min.

ANNA Karenina de Joe Wright irrita espectadores russos. **Ípsilon**, 22 jan. 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/01/22/culturaipsilon/noticia/anna-karenina-de-joe-wright-irrita-espectadores-russos-1581605>. Acesso em: 21 nov. 2014.

- ARAUJO, Denize Correa. **Imagens Revisitadas**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Textos e Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CLAUDE, Robert; BACHY, Victor; TAUFOR, Bernard. **A panorâmica sobre a sétima arte**. 1 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1982.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. São Paulo: Projeto Periferia, 2003.  
Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- XAVIER, Ismail. **Cinema e teatro: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.