

FISCHER, Rodrigo Desider; MATSUMOTO, Roberta Kumasaka. **A composição da imagem cênica por uma perspectiva cinematográfica.** Brasília: Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Pós doutorando e bolsista PNPd/CAPES; Professora Adjunto do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília.

RESUMO: A proposta apresentada nesse artigo é de discutir a primeira parte da pesquisa intitulada *Performance polifônica: agenciamento entre imagens, sons, corpos, objetos e novas tecnologias*. A pesquisa tem como um de seus objetivos a realização e análise do processo de criação da obra *A sombra dos outros* (2017-2018) para compreender como o agenciamento dos elementos mencionados pode gerar um discurso polifônico. No presente artigo expomos parte do estudo teórico-conceitual no qual se ancorou a criação daquela obra, ou seja, as possibilidades expressivas cinematográficas que podem servir de base e inspiração para a composição cênica.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; Composição; Teatro; Cinema; Afeto.

ABSTRACT: The currently paper aims to discuss the first step of the research *Polyphonic Performance: agency among images, sounds, bodies, objects and new technologies*. If this research purposes to analyze how the interdisciplinary piece *The other's shadow* can achieve a polyphonic perspective through the agency among the elements mentioned, the paper presented here aims to think the theatrical composition through the image's composition, especially using the cinematographic language as a reference.

KEYWORDS: Image; Composition; Theater; Film; Affect.

O presente artigo fará inicialmente um breve mapeamento das influências entre os modos de expressão teatral e cinematográfico para em seguida pensar a composição da imagem no cinema e analisar suas possíveis contribuições para a composição cênica. A hipótese é que o cinema, com as particularidades técnicas de seu modo de expressão, viabiliza a ampliação dos procedimentos de criação teatral não somente com base na utilização de novas tecnologias em cena, mas também pelas possíveis reestruturações espaço-temporais da encenação. A necessidade deste estudo surgiu com o projeto interdisciplinar *A sombra dos outros* quando percebemos que o uso das imagens em sua composição seguia uma estrutura próxima da composição de imagens no cinema. Desse modo, buscaremos refletir

aqui sobre noções do modo de expressão cinematográfico que podem contribuir para a criação teatral.

Influências entre os modos de expressão teatral e cinematográfico

Se pensarmos no tempo de existência do cinema, em seus pouco mais de 100 anos, e no período de presença do teatro no ocidente – mais de três mil anos –, é possível perceber que o conhecimento a respeito de um contribuiu para a criação do outro.

Ao analisar o cinema do começo do século XX, é bastante possível perceber como o teatro o influenciou de forma marcante seja com o jogo cênico dos atores ou com as relações espaço-temporais do teatro e sua *mise-en-scène*¹. Se os primeiros filmes narrativos na história do cinema se apropriaram diretamente do teatro para estabelecer seu modo de expressão, ao longo de sua história pode-se observar a teatralidade no fazer cinematográfico de diversas maneiras. Podemos evocar obras de cineastas de diferentes períodos do cinema como Jean Renoir, Raoul Wash, Joseph Losey, Jacques Rivette, Ingmar Bergman, Philippe Garrel, Peter Grennaway ou John Cassavetes, entre outros. É possível constatar a presença da teatralidade no cinema num sentido mais direto por meio do jogo dos atores, assim como do enquadramento frontal, da movimentação, gestualidade, valorização da palavra, iluminação ou cenografia. A teatralidade pode ainda afetar o cinema num aspecto mais estrutural da narrativa.

A teatralidade é passível de ser analisada sob diversas perspectivas, mas a fim de pensá-la no contexto da interface teatro e cinema é importante considerar a forma com que ela conecta as duas linguagens, conforme destaca a pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro Gabriela Lírio Gurgel Monteiro:

A teatralidade é um conceito relevante a esta discussão na medida em que representa um elo de ligação entre as duas artes. Ela é uma no palco e outra no filme, mas, sendo inerente a ambas as artes, é possível que, a partir dela, possamos visualizar as influências do teatro e do cinema e de

¹ Termo traduzido do francês para o português como encenação

que modo o cinema transforma o material cênico em material fílmico, e vice-versa (MONTEIRO, 2011, p. 34).

Com esse viés, apropriamo-nos do conceito de teatralidade neste texto a fim de contribuir para a reflexão sobre as particularidades do cinema e do teatro, além de possibilitar o entendimento do modo como essas especificidades reverberam umas nas outras.

Se o teatro foi referência para a criação do cinema e seu modo de expressão, precisando obviamente distanciar-se em vários momentos de sua história para encontrar sua própria linguagem, o teatro começa a se apropriar do cinema a partir da crise do drama moderno. É nesse momento que o teatro passou a estabelecer seus primeiros diálogos com o cinema – momento em que a arte teatral se distanciou da normativa textocêntrica e propôs-se a dialogar com outras artes. Essa crise coincide com o nascimento da luz elétrica e, pouco depois, com o surgimento do cinema, o qual buscou no teatro sua principal referência inicial, mas, em determinado momento, precisou negar os parâmetros teatrais para constituir seu próprio modo de expressão.

A renovação das artes cênicas, com a crise do drama no final do século XIX, foi liderada principalmente pelos encenadores simbolistas, que entendiam a arte teatral não apenas como uma representação mimética da realidade, mas, sobretudo, como uma arte subjetiva capaz de olhar para a realidade de forma poética. A teatralidade passou por uma renovação com Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Lugné-Poe, Vsévolod Meyerhold e Antonin Artaud, na chamada era dos encenadores, em que estes são considerados responsáveis não só por marcar entradas e saídas dos atores, mas também por pensar todos os elementos cênicos presentes no palco. Conforme Jacques Aumont:

A expressão encenador (*metteur en scène*) data, em francês, de 1820. Foi em inícios do século XIX que apareceu esta personagem responsável pela unidade do espetáculo e que substituiu aqueles que até então assumiam, normalmente, o diretor de cena (*régisseur*). As razões desta pequena revolução são de duas ordens. Em primeiro lugar, as técnicas tornam-se mais complexas, em especial as da iluminação; o diretor de cena, encarregado da regulação da maquinaria e do palco, não está preparado

para gerir essas técnicas. Em segundo, e fundamentalmente, as convenções do teatro clássico, que automatizam a encenação, vão desaparecendo gradualmente (AUMONT, 2008, p.129).

Ao pensar em todos os elementos que compõe a cena, o encenador passa a dialogar mais intensamente com outras artes como a dança, a música, a poesia, as artes visuais e o cinema. Dentre as inúmeras apropriações precursoras do cinema nas montagens teatrais do início do século XX, vale destacar o trabalho de Erwin Piscator e Meyerhold. O primeiro faz uso da projeção em cena a fim de apoiar seu discurso político de duas maneiras, no que ele denomina de *filme dramático* e *filme comentário*. Segundo a definição de Piscator:

O *filme dramático* intervém no desenvolvimento da ação. Ele substitui a cena falada. Lá onde o teatro perde tempo em explicações e diálogos, o filme esclarece situações através de algumas imagens rápidas. Somente o mínimo necessário [...] O *filme de comentário* acompanha a ação como um coro. Ele se dirige diretamente ao espectador, o interpela [...] O filme de comentário atrai a atenção do espectador sobre momentos importantes da ação [...] Ele critica, acusa, precisa datas importantes (PISCATOR *apud* MONTEIRO, 2011, p. 27).

Já Meyerhold, amplamente influenciado pelo cinema, sobretudo por seu amigo e aluno Serguei Eisenstein, considerou a sétima arte como uma camada que multiplica o sentido da cena, distanciando-se de qualquer utilização ilustrativa ou figurativa. A proximidade de Meyerhold com o cinema não é apenas quanto à utilização de projeções fílmicas em suas montagens, mas no que se refere também à apropriação das especificidades da linguagem cinematográfica, marcadamente no sentido de pensar as potencialidades da imagem, independente de qualquer discurso verbal.

A imagem passou a ocupar, então, especialmente a partir do movimento simbolista, um lugar importante no teatro, pois ampliava novas possibilidades espaço-temporais para a cena. E foi no *teatro performativo* (FÉRAL, 2008; 2015) ou *teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007) que se reconheceu a imagem como elemento fundamental para pensar o teatro contemporâneo, já que “na civilização midiática pós-moderna, a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso” (LEHMANN, 2007, p. 365).

Se, com o surgimento do cinema, alguns encenadores passaram a atuar com novas possibilidades na cena teatral, como as experiências mencionadas de Piscator ou Meyerhold, é com a invenção do vídeo que outras inúmeras formas revitalizaram a estética cênica. Ao aparecer na década de 50, inicialmente com a *performance art* de Nam Jun Paik², o vídeo reconfigurou radicalmente questões de tempo e espaço nas artes performáticas. Possibilitou não só a multiplicação de imagens, como também o recorte espacial e corporal, a condução do espectador para pontos específicos da cena, o diálogo e complemento para os demais elementos cenográficos e, sobretudo, a “busca de uma narrativa híbrida, que possibilite uma forma mais sensorial à recepção do evento teatral” (BARONE, 2008, p.109).

No cinema, o tempo e o espaço se constituem essencialmente por meio da montagem fílmica, que determina o encadeamento das imagens, ou mesmo pela própria composição de cada plano. De forma diversa, o vídeo no teatro pode expandir as possibilidades espaço-temporais não apenas pela continuidade das imagens, mas pela sua simultaneidade, seja na projeção de duas ou mais imagens, seja pela simultaneidade destas com a ação que se desenvolve no palco. Dessa maneira, a unidade espaço-temporal do vídeo no teatro é constituída não somente pelo encadeamento das imagens projetadas, mas fundamentalmente por seu agenciamento com a cena, possibilitando outras formas de composição do espaço e tempo dramáticos.

Podemos observar que a crescente utilização das novas mídias no palco se deve basicamente à abertura de inúmeras possibilidades para a composição cênica. Mais do que pensar a composição no teatro a partir da utilização de imagem digital em cena, acredito ser fundamental pensar como a imagem é concebida no cinema, principalmente pelo processo de montagem cinematográfica, para depois entender como tal procedimento amplia a reflexão sobre a composição da imagem cênica.

² Artista sul coreano considerado um dos precursores da videoarte, criador de um dispositivo portátil nos anos 60 para a gravação de seus vídeos.

A composição cinematográfica e a manipulação espaço-temporal do quadro

A montagem cinematográfica, etapa em que a composição de imagens é organizada, pode ser entendida como a etapa fundamental do processo de criação no cinema e faz parte do que é denominado como pós-produção. Nela, imagens independentes ou planos previamente filmados são selecionados, ordenados e ajustados para definir um sequenciamento das imagens gerando o espaço tempo próprio da narrativa.

A fim de buscar um maior entendimento do que envolve o processo de montagem, é fundamental primeiramente compreender que o *plano cinematográfico* se refere ao trecho de um filme situado entre dois cortes. De modo sucinto, o *plano* é um conjunto de imagens fixas, que são os *fotogramas*³ em movimento, limitados espacialmente pelo enquadramento. De acordo com Deleuze (2009, p. 43), "O plano é a imagem-movimento. Na medida em que se refere o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração." Um conjunto de planos pode ser definido como *cena*⁴ e, por sua vez, um conjunto de cenas forma uma *sequência*⁵. É importante atentar para o fato de não se tratar necessariamente de uma regra, mas de uma forma específica de se conceber o cinema: a mais comumente utilizada e instituída pela montagem clássica. Podemos lembrar, por exemplo, que o filme *Arca Russa* (2002), do cineasta russo Alexandre Sokurov, foi construído em apenas um plano, conhecido como *plano-sequência*⁶. Nesse sentido, é possível que um único plano possa ser um conjunto de cenas e sequências ou que o plano único seja o próprio filme.

³ Fotogramas são as imagens individuais de um filme, as quais, ao serem cadenciadas 24 vezes a cada segundo, proporcionam a impressão de movimento. O fotograma seria o mesmo que *frame* na linguagem do vídeo.

⁴ Conceito herdado do teatro, a cena em cinema pode designar um conjunto de planos centrados numa continuidade espaço-temporal.

⁵ Para Jacques Aumont, "A sequência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário" (2003, p. 231).

⁶ Mais conhecido como um plano longo, que representa o "equivalente de uma sequência" (AUMONT, 2003, p. 231).

Segundo Deleuze (2009, p. 54), “A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento de forma a constituir uma imagem indireta do tempo”. As opções estéticas para a montagem de um filme são inúmeras, variando de acordo com a forma com que ele será apresentado. Deleuze exemplifica essas diferentes maneiras a partir do experimento de alguns cineastas e de determinadas escolas de cinema, como a americana e a soviética. A tendência orgânica da escola americana, por exemplo, prioriza o agenciamento das imagens numa busca por amenizar o corte, conferindo ao espectador uma impressão de continuidade espaço-temporal ou continuidade de movimentos e linearidade narrativa. Trata-se da chamada *montagem clássica*, ainda predominante na maior parte das produções atuais, principalmente as hollywoodianas, realizadas desde as experimentações de D.W Griffith⁷ (DELEUZE, 2009, p. 55).

Outros importantes feitos na área da montagem cinematográfica se encontram nas experimentações da escola soviética com a denominada *montagem dialética*. Por exemplo, Serguei Eisenstein⁸ procurava em suas obras criar sentidos e significados por meio do encadeamento das imagens baseado na justaposição, inspirando-se, entre outros estudos, no de Lev Kuleshov⁹ que indicava que uma imagem somada a outra resultaria numa terceira, com um diferente significado. Esse

⁷ Realizador norte-americano de cinema considerado por muitos como o criador da linguagem cinematográfica no sentido clássico. É importante destacar que a realização de filmes como o *Nascimento de uma nação* (1915) contribuiu para o cinema se estabelecer como linguagem narrativa. Griffith foi o primeiro cineasta a introduzir recursos como montagem paralela, *close-up* e diversos movimentos de câmera na realização de um filme.

⁸ Considerado um dos maiores cineastas do início do século XX, Eisenstein foi responsável pela consolidação de teorias da imagem em movimento e pela realização de obras como *Encouraçado Potemkin*. Suas concepções sobre montagem cinematográfica contrapõem-se às teorias clássicas. Nestas, prioriza-se a linearidade entre os planos, enquanto, para Eisenstein, é a partir do choque entre os planos que se constrói o discurso do cinema.

⁹ Importante teórico e cineasta russo, Kuleshov realizou, em uma de suas experiências mais famosas, uma montagem cinematográfica em que alternava o *close-up* expressivo do rosto do ator com diversos planos diferentes: primeiro, com um prato de sopa; depois, o mesmo plano do rosto do ator alternou-se com outro, que mostrava um caixão de criança; por último, ainda com o *close-up* do rosto do ator, inseriu o plano de uma mulher seminua em pose provocante. Ao exibir essa pequena montagem cinematográfica, a impressão do espectador era que o ator conseguia, com muita sutileza, transmitir diferentes estados emotivos, fosse fome, tristeza ou excitação. O fato é que essa percepção foi construída única e exclusivamente pela montagem, já que o plano do rosto do ator era o mesmo nos diferentes planos repetidamente.

tipo de montagem cinematográfica manipula as imagens de modo que seu andamento não se apoie num agenciamento lógico de tempo, espaço e movimento como concebido pela *montagem clássica*, mas sim de forma que o encadeamento rítmico de imagens independentes propicie sensações e conflitos no âmbito da dialética entre as imagens.

Deleuze, ao apresentar o conceito de *montagem cinematográfica* a partir das experiências de diferentes escolas e cineastas explicita a impossibilidade de generalização do conceito a não ser no que tange sua relação com o tempo:

A única generalidade da montagem é que ela põe a imagem cinematográfica em relação com o todo, ou seja, com o tempo concebido como o aberto. Ela dá assim uma imagem indireta de tempo, tanto na imagem-movimento particular como no todo do filme. É, por um lado o presente variável, e por outro a imensidade do futuro e do passado. Pareceu-nos que as formas de montagem determinavam diferentemente esses dois aspectos. O presente variável podia tornar-se intervalo, salto qualitativo, unidade numérica ou grau intensivo, e o todo orgânico, totalização dialética, totalidade destemida do sublime matemático ou totalidade intensiva do sublime dinâmico (DELEUZE, 2009, p.91).

O tempo no cinema transita entre aquele que se encontra em cada plano e o que é determinado pelos agenciamentos durante a montagem do filme. Uma das questões mais importantes para o presente estudo é pensar em como a *montagem cinematográfica* pode manipular o aspecto temporal, que muitas vezes é concretizado no teatro como consequência da construção narrativa. Para o teatro, esse conceito contribui para a reflexão sobre o modo de se interferir diretamente no tempo dramático, em que a articulação das cenas possibilita construir outras temporalidades que não a linear, em que o instante possa emergir como acontecimento.

É possível afirmar que o cinema por ser intrinsecamente fragmentado e descontínuo, torna-se o principal modo de expressão da vida moderna, mostrando-se relevante meio para efetivação da experiência que dela resulta. Foi por esse viés que Benjamin se aproximou dos fundamentos da montagem cinematográfica, a fim de

estruturar suas reflexões sobre a experiência e o instante no contexto da modernidade:

O espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. [...] A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito do choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta um passante, numa escala individual, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994, p. 192).

O cinema seria, para Benjamin, a arte que melhor sintetizaria a *experiência de choque*. Ele considera não o cinema que prioriza o agenciamento lógico de suas imagens para determinar uma narrativa, mas aquele que potencializa o instante de suas imagens como choque, aqui entendido como afeto. Poeticamente, os afetos podem ser designados como “paixões da alma”, que transitam entre a razão e a emoção, entre o sujeito e o objeto, alcançando, desse modo, um estado latente em constante devir.

O cinema que prioriza a intensificação do tempo, mais do que a lógica narrativa por meio da manipulação do espaço, viabiliza a experiência estética por meio da efemeridade e do instante das imagens.

O cinema pode ser compreendido como um fenômeno que produz, a partir de sua imagem objetiva, interferências subjetivas em seu receptor. Se entendermos a percepção do espectador de modo subjetivo, ao confrontar-se com a imagem objetiva, ele pode se projetar e alcançar uma conexão com a obra que não se dá como identificação. Essa relação de afeto é entendida aqui de modo dialético, na relação entre obra e espectador; passado e presente; materialidade e representação.

Nessa perspectiva, Walter Benjamin mais uma vez apresenta um conceito que contribui para esta reflexão. No seu livro *Passagens* (2006), ele se refere à *imagem dialética*, que seria justamente o ponto de encontro ou a própria tensão entre o anacronismo ou materialidade da imagem e sua representação ou historicização.

Tais imagens ampliariam sua historicidade a partir de sua contemplação no instante, multiplicando suas camadas temporais.

Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (BENJAMIN, 2006, p. 505).

O encontro da historicidade com o instante, por meio de uma *imagem dialética*, permitiria a experiência de adensamento do tempo de forma múltipla e não necessariamente linear.

Essa panóplia de vozes e disjunção de idéias [referindo-se a *Passagens*] refletiria estilisticamente o sentido de Benjamin da experiência da modernidade como repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis (CHARNEY 2001, p. 392).

Se a pluralidade de vozes, justaposições e significados se evidenciam na modernidade apontada por Benjamin, na pós modernidade essas características não apenas permanecem, mas intensificadas. As imagens como *potências afetivas* assim se configuram pelo que podem promover sensorialmente, possibilitando a efetivação da experiência. São *potências afetivas* quando estabelecem uma relação dialética entre a obra e sua percepção, pois é também na relação entre o que vemos e o que nos olha que ocorre o afeto. É “um momento que não impõe nem excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN 1998, p. 77). Para Didi-Hunerman não se trata de negar a representação e o sentido das imagens, mas sim o entendimento de que a imagem e sua presença em si podem bastar. Antes de olhar uma imagem e se prender ao seu significado figurativo, trata-se primeiramente de permitir que ela nos olhe, de forma a sermos apreendidos por ela e seus múltiplos significantes.

Se Deleuze e Benjamin entendem a materialização do tempo no cinema a partir da justaposição de imagens na montagem cinematográfica, para o cineasta russo Andrei Tarkovski¹⁰, o cinema deveria ser realizado dentro do princípio de que o tempo é determinado em cada quadro, e não artificialmente criado pela montagem. Nas suas palavras:

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida [...] Não aceito os princípios do “cinema de montagem” porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele (TARKOVSKI, 2010, p. 135-140).

Nessa acepção, percebemos que o posicionamento de Tarkovski é um pouco mais radical em relação às noções apresentadas por Deleuze. Talvez assim seja pelo primeiro ser um cineasta, o que possivelmente impossibilitava que sua reflexão se distanciasse de sua concepção artística. Tarkovski (2010, p. 136) criticava o cinema de montagem principalmente porque a combinação de dois conceitos (planos), gerando um terceiro, seria, no seu entendimento, incompatível com a natureza do cinema. Assim seria porque a natureza do cinema é caracterizada pela fragmentação por meio de fotogramas. Para Tarkovski (2010, p. 139), “o fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que tem diante de si na moviola¹¹”. Ele apontava como imprescindível que a arte cinematográfica ampliasse o tempo para além da imagem exposta no quadro.

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual,

¹⁰ Andrei Tarkovski (1932-1986), cineasta russo, apresentou uma produção imersa num cinema que prioriza o tempo de cada quadro como fator afetivo. Essa proposta é desenvolvida em seu livro *Esculpir o tempo*, leitura relevante para se pensar o cinema moderno. Filmes de sua autoria como *Sacrifício* (1986) ou *Nostalgia* (1983) revelam também o modo como ele trabalhava o tempo no cinema.

¹¹ Moviola é a marca de um equipamento de montagem cinematográfica de 35mm, que ficou conhecida como um sinônimo de mesa de montagem.

mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito que se vê – pelo menos, se for um verdadeiro filme. Sempre descobriremos nele mais reflexões e ideias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor (TARKOVSKI, 2010, p. 140).

Na referência acima, entendemos que o cineasta russo se aproxima tanto do que Deleuze chamou de *imagem-tempo* (1990) — suscintamente, imagem que não apenas representa o tempo pelo que aparentemente mostra, mas também pelas questões e percepções que se estendem para além do enquadramento —, como do conceito de imagem dialética de Benjamin, apresentado acima.

Modos de composição entre o teatro e o cinema

Se, por um lado, a apropriação do cinema pelo teatro amplia as possibilidades estético-cênicas, por outro ela pode, pelo uso banalizado, atropelar o discurso narrativo de uma obra, alcançando um patamar apenas virtuoso. É preciso cuidado com a integração dos vídeos na cena teatral, pois se as imagens não se relacionarem com o que as antecede fazendo com que algum sentido emerja do material cênico observado (MONTEIRO, 2011, p.33-34), as projeções utilizadas no espaço cênico podem perder sua força ou aparecerem apenas como ilustração que preenche ou enfeita frágeis discursos na cena.

O fato é que se as experiências cênicas e filmicas estabelecem um diálogo, consegue-se, na maioria das vezes, abrir novas possibilidades estéticas e narrativas tanto para o teatro quanto para o cinema, principalmente se consideradas questões relativas ao tempo e ao espaço que delimitam uma apropriação mais precisa e menos conflituosa. Se nossa percepção é capaz de processar simultaneamente inúmeras imagens e sons, por que então tendemos a priorizar um foco de atenção determinado nas composições cênicas? Por que o teatro não se aproveita dessa capacidade para multiplicar os espaços e os tempos dramáticos com o recurso de mais camadas imagéticas?

Uma das maiores contribuições do audiovisual para a cena teatral não é necessariamente a multiplicação das imagens visuais, mas também – e

principalmente – o que elas suscitam. A presença da imagem na cena não é somente física, a imagem projetada, mas, sobretudo, sua presença no imaginário e na imaginação da plateia. Se as imagens provocam esse duplo efeito é possível falar de sua presença em cena.

Esse desígnio é trabalhado no cinema por meio de um conceito conhecido como *extra campo* ou *fora de campo*, que "remete para o que não se ouve e nem se vê, mas que está, no entanto, perfeitamente presente" (DELEUZE, 2009, p. 34). O *fora de campo* é tudo aquilo que não está visível no campo de visão, mas que se encontra presente no imaginário e movimenta a imaginação. Para Deleuze, existem dois tipos de *fora de campo*: um quando a imagem fílmica remete a um elemento concreto, que de certa maneira se relaciona a essa imagem, e outro quando a referência é a um aspecto mais metafísico, subjetivo ou poético (DELEUZE, 2009, p. 34-37). Em suas palavras:

Num caso, o fora-de-campo designa o que existe algures, ao lado ou à volta; no outro caso, o fora-de-campo manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que <<insiste>> ou <<subsiste>>, um Algures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, estes dois aspectos fora-de-campo misturam-se constantemente (DELEUZE, 2009, p. 37 – aspas do autor).

Quando assim acontece, a imagem deixa de ser virtual para se tornar uma presença. É sob essa perspectiva que compreendemos uma das principais contribuições da composição do cinema no teatro, no contexto de seu deslocamento de um estado concreto e visual para uma dimensão marcadamente subjetiva e poética. Considerando-se dessa forma, a imagem só estaria presente na cena quando causa esse duplo efeito.

A análise feita aqui de algumas peculiaridades de composição no cinema foi com o intuito de pensar sua reverberação na composição cênica, desde as aproximações e distâncias entre os dois modos de expressão, passando por conceitos de montagem cinematográfica até chegar na composição do quadro que intensifica o tempo.

Conclusão

Além das possíveis reverberações na composição cênica, é importante pensar também mecanismos objetivos de composição cinematográfica. O cinema, por trabalhar com o conceito de quadro, ou seja, de pensar a correlação entre os elementos que compõe seu quadro, permite que o diretor tenha maior controle e domínio do discurso a partir dos elementos que ele escolhe para composição. Trabalho esse que muitas vezes é esquecido na direção teatral, quando a preocupação está mais concentrada na composição de cenas. Ou seja, o tempo no teatro fica muitas vezes então mais refém do sequenciamento dessas cenas do que necessariamente no seu controle como colocou Tarkovski sobre o tempo no cinema. O que buscamos aqui foi investigar os modos de composição no cinema para refletir sobre os modos de composição no teatro, pensando principalmente que a imagem no cinema é criada e manipulada com mais controle do que geralmente é no teatro.

É claro que o controle, seja da composição do quadro ou da composição de cenas, está sempre atrelado ao olhar subjetivo do espectador. A própria natureza do teatro propõe, em princípio, mais autonomia no olhar do espectador do que no cinema. No teatro, o espectador escolhe seu próprio enquadramento. Para Marcel Martin (*apud* STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 53), “[n]o teatro, varejamos a cena, buscando um centro de interesse. No cinema, a câmera penetra na profundidade das coisas”. Nesse sentido, para Peter Brook, o cinema pode usufruir dessa teatralidade ao buscar o centro de interesse das cenas:

No teatro, a atenção de cada um muda constantemente de objeto. Às vezes, você focaliza a ação principal; às vezes, um ator no fundo da cena; às vezes um detalhe da cena; às vezes, você toma consciência da presença do público. Nenhuma câmera, nenhum microfone, pode recriar diretamente essas condições, mas pode orientar e focalizar sua atenção e mostrar também a ação secundária. O cinema pode produzir sua própria teatralidade (BROOK *apud* MONTEIRO, 2010a, p.11).

Segundo Brook, por mais que, no cinema, o enquadramento seja delimitado para o espectador, é possível atribuir diferentes fontes de informação no mesmo quadro, assim como ocorre no teatro. A ação secundária que Brook relata seria

aquilo que, no cinema e na fotografia, convencionou-se chamar de *profundidade de campo*. O cinema trabalha com esse recurso na medida em que a câmera escolhe os objetos ou as pessoas para serem objetos do foco, deixando ou não desfocadas as ações secundárias (AUMONT; MARIE, 2003, p.242). Ou seja, a *profundidade de campo* permite mostrar, num mesmo quadro, uma ou mais ações, ainda que o foco continue a guiar o olhar do espectador de cinema. Também é possível pensar que, quanto mais aberto o enquadramento, maior a liberdade do espectador para “varejar a cena”.

A composição teatral e cinematográfica tem sido pensada longo de sua história e mais do que ressaltar as vantagens de uma sobre a outra, é importante pensar como os dois modos de composição podem ser atrelados na criação. Gostaríamos de finalizar este texto com uma citação de Kandinsky (200, p.51):

Aquele que olha um quadro está, por outro lado, habituado demais a descobrir uma “significação”, ou seja, uma relação exterior entre suas diferentes partes. Durante o período materialista, todas as manifestações da vida e, por conseguinte, também da arte, formaram um homem que é incapaz – sobretudo se trata de um “entendido” – de se colocar simplesmente diante do quadro e que quer encontrar nele toda espécie de coisas (imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, portanto, esse temperamento, um simples estado de alma, “pintura”, anatomia, perspectiva, um ambiente, etc). Jamais busca sentir a vida interior do quadro, deixar que ela atue diretamente sobre ele.

Referências

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

BARONE, Luciana Paula Castilho. Projeções poéticas: influências das técnicas com o advento da iluminação, do cinema e do vídeo sobre a arte cênica moderna e contemporânea. **Anais do 1o. Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes**, 2008. p. 103-111. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Copy%20of%20Artigos/projecoes_poe_ticas_influencia_do_advento_das_tecnicas_da_iluminacao_do_cinema_e_do_video_sobre_a_cenica_moderna_e_contemporanea.pdf> Acesso em: 05 de outubro de 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens**. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

CHARNEY, Leo. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvin, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed 34, 1998.

FÉRAL Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FÉRAL, JOSETTE. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, vol. 8, 2008, p. 197-210. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>> Acesso em: 30 de outubro de 2018.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. **ArtCultura**, vol. 13, nº 23, 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/gabriela_monteiro.pdf> Acesso em: 07 de outubro de 2018.

_____. Corpo e espaço na obra de Peter Brook: Marat/Sade e os limites da representação. **O Percevejo**, vol. 2, nº 2, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1450>> Acesso em: 02 de outubro de 2018.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.