



## **As dobras da imagem**

YASKA ANTUNES

Yaska Antunes é atriz, diretora e professora de teatro do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, UFU, MG. Doutora em Sociologia pela USP com o trabalho de tese intitulado "A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-americano: os casos do TEC e LA CANDELÁRIA", defendido em 2007. Este artigo é a reescritura de parte de um capítulo deste trabalho.

## ■ RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo tentar compreender a produção da imagem visual no teatro. Para isso se vale da apropriação livre do conceito de “dobra” de Gilles Deleuze para se referir à multiplicidade de imagens criadas pelas diversas modalidades artísticas. Como no teatro há o entrelaçamento de imagens verbais – palavras enunciadas pelo texto dramático ou teatral – com imagens visuais – a visualidade advinda da composição cênica concreta que organiza no espaço ator e objeto –, a ênfase só podia recair sobre estas duas formas imagéticas. No caso do teatro, surge ainda a percepção de que para além da materialidade da cena, outras imagens emergem do confronto entre palco e platéia. Nesse sentido, imagem teatral seria então aquilo que surge da interação entre ator e espectador. A contribuição desse trabalho pode estar no fato de atualizar certos conceitos sobre a criação da imagem poética na poesia e no cinema para aplicá-los ao teatro. Ao recuperar o pensamento de Otávio Paz, Alfredo Bosi, Sergei Eisenstein, entre outros, busca-se promover uma reflexão mais aprofundada sobre a construção visual no teatro.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

imagem, imagem teatral, composição visual.

## ■ ABSTRACT

Cette étude a pour but de comprendre la production de l'image visuelle au théâtre. Il part de la libre appropriation du concept de double de Gilles Deleuze en rapport à la multiplicité d'images créées par les différentes modalités artistiques. Si l'on considère que dans le théâtre, il y a l'entrelacement d'images verbales avec les images visuelles – cette visualité vient de la composition concrète de la scène qui organise l'espace acteur et objet – l'émphase ne peut que tomber sur ces des formes imagétiques. Dans le cas du théâtre, il y a encore la perception qui outre la matérialité de la scène, fait que d'autres images émergent de la confrontation de cette scène avec le public. Quand on récupère la pensée de Octavio Paz, Alfredo Bosi, Eisenstein, entre autres, on cherche à promouvoir une réflexion plus approfondie sur la construction visuelle au théâtre.

## ■ KEYWORDS

image, image théâtral, composition visuelle.

A imagem tem papel central nas artes e, nelas, revela-se em distintos modos de produção. Poder-se-ia falar de imagem visual nas artes plásticas, de imagem verbal na literatura, de imagem mental na música<sup>1</sup>, de imagem audiovisual no cinema, e ainda da imagem teatral na cena. É nesta gama de possibilidades de produção e de realização, tanto no domínio dos objetos no mundo quando no domínio mental de apreensão dessa realidade objetiva do mundo exterior é que se pode falar das “dobras” da imagem. Essa dobradura se revela nos percursos que ela faz na vida contemporânea pelos, entre e para os ho-

---

<sup>1</sup> Sobre a imagem mental provocada pela música ou por qualquer outro tipo de paisagem sonora, não serão tratados nesse trabalho em virtude de o acento aqui se recair sobre a questão da visualidade cênica a partir da sugestão de objetos e composições cênicas “concretas”, relacionada ao sentido da visão. A imagem que a paisagem sonora da cena pode também incitar leva a outras questões que extrapolam o escopo deste trabalho. De qualquer forma, é importante ressaltar que a música também foi objeto de um conjunto de reflexões decisivas para a sua criação e inovação no período das vanguardas artísticas do início do século XX, quando “[...] o movimento musical erudito europeu passava por um momento de intensas inovações e questionamentos, avançado principalmente pela influência do jazz norte-americano que acabava de aportar no outro lado do atlântico [Foi Ernest Ansermet (1883-1969) quem trouxera da América em 1917 as primeiras peças de jazz, cuja influência seria “abertamente admitida” por Igor Stravinski (1882-1971) em seu *Ragtime*, de 1918]. Outra vertente da inovação musical foi a música dodecafônica ou atonal, criada por Arnold Schönberg (1874 -1951) e seguida por Alban Berg (1885-1935) e Anton Von Webern (1883-1945). No teatro, Bertolt Brecht também estava metido nessa questão como comprova a intensa discussão e pesquisa que promoveu: Kurt Weill (1900-1950), Paul Hindemith (1895-1963), Hanns Eisler (1898-1962), Paul Dessau (1894-1979) Rudolf Wagner-Regeny foram alguns dos compositores com os quais Brecht trabalhou. Todos eles ficaram associados ao movimento musical do período, cuja música, “socialmente orientada”, era executada nos festivais de Donaueschingen e Baden-Baden. A idéia de música funcional ou “Gebrauchsmusik”, segundo Willett (1967, p.164), está relacionada à idéia de música como “mobiliário musical para ser ouvido distraidamente”; ou, “para acompanhamento de textos mais ou menos ocasionais, transcritos dos manuais de agricultura e dos catálogos de sementes”, como aconteceu nos *Machines Agricoles* de Milhaud. Para finalizar, convém lembrar como o efeito de estranhamento pode ser conseguido na música, de acordo com o proposto por Brecht: 1. no nível do arranjo musical pode ser conseguido por meio de uma orquestração reduzida, composta por poucos músicos. Isso leva a platéia a ter a sensação de que alguma coisa falta na música. 2. a “quebra” ou “ruptura” no âmbito da harmonia ou melodia produz uma sensação de “música dentro da música”. 3. E enfim no nível da letra da música propriamente dita, pode-se recorrer a recursos já usados no teatro épico. Contrapondo-se à ópera erudita, em que não era permitido tratar de determinados temas, a música de Brecht apropria-se da forma erudita da ópera para falar de assuntos negados por ela, assuntos tidos como comuns ou triviais (WILLET, 1967, pp.159-182).

mens. Imagens que se dobram, desdobram e redobram, num desdobramento “que vai ao infinito”, para “brincar” com a idéia de “dobra” de Deleuze. Nessa profusão de dobras da imagem, convém perguntar: afinal, o que se entende por imagem?

## 1. Sobre imagem

Como ponto de partida, a etimologia da palavra imagem pode subsidiar uma compreensão primária – porque geral – do termo. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o radical *imag-* aceita as seguintes associações e acepções:

“Antepositivo, do lat. *imágo*, *-inis* “semelhança, parecnça, representação, retrato (pictórico, escultórico, plástico, verbal); fantasma (em poesia); imagem, comparação (em retórica)”, conexo com o gr. *eikôn* – ver **icon(i/o)**; donde, em lat. imp., o v. *imaginor,áris,átus sum,ári* (depoente) “imaginar, representar na imaginação; sonhar, devanear em sonho” (na voz ativa em Aulo Gélio, sII: *imagino,as,ávi,átum,áre* “apresentar uma imagem [com relação a um espelho]”), *imaginabilis*, e “imaginável”, *imaginális*, e “que é em imagem”, *imaginarius, a, um* “que faz retratos (em pintura ou escultura); imaginário, fingido, falso, simulado, fictício”, *imaginatio, ónis* “imaginação, imagem, representação, visão; pensamento, idéia, meditação; ilusão”, ademais de *imaginósus, a, um* (em Catulo, sI a. C.); *imágo* supõe talvez, referem Ernout e Meillet, um v. com rad. \**im-*, do qual teria derivado como *vorágo* de *vóro*, prov. com a intermediação de *voráx*; esse rad. está presente no freqüentativo *imitor,áris,átus sum,ári* (*imitare* em lat. arcaico) “procurar reproduzir a imagem, imitar, arremedar, modelar-se por, copiar, trasladar, assemelhar-se a; contrafazer, simular, fingir, falsificar”, com vários der.: *imitátor, óris* “o que imita, imitador: o que contrafaz, arremeda”, *imitatio, ónis* “ação de imitar, imitação, cópia, traslado”, *imitabilis*, e “que pode ser imitado, contrafeito; imitável”, *inimitabilis*, e “inimitável”, lat. tar. *imitativus, a, um* “imitativo, de imitação [...]” (HOUISS, 2001, p.1573).

A etimologia da palavra “imágo” remonta ao latim, com seu conexo grego “ícone” (*eíkon*), referente, de uma maneira geral, à representação e imagem, ou à faculdade de imaginar, sonhar e devanear; ou de imitar e copiar. Estas acepções gerais permanecem no fundo das definições propostas por estudiosos de campos diferentes do conhecimento. Com base na obra de Lucia Santaella e Winfried Nöth, é possível fazer uma primeira distinção fundamental no universo das imagens dividindo-as em dois domínios:

o primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas [...]. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais (2005, p.15).

Como alertam os autores, esses dois “domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese” (p.15). A cada domínio caberiam um conceito e um campo de estudo distintos: o estudo das representações (dos signos) visuais – o lado “perceptível” da imagem – caberia à semiótica; o estudo das representações mentais – o lado imaterial da imagem – caberia à ciência cognitiva. Quanto à imagem mental, existem diversos modelos de explicação de sua formação. Só para se referir a um deles, apresentar-se-á com base em Santaella, a teoria de Paivio (1986)<sup>2</sup>, segundo o qual, a “codificação dual é uma teoria mediadora das duas posições da psicologia cognitiva” (2005, p.32) – a primeira defende “uma *teoria da representação unitária*, que aceita tudo, linguagem e imagens, como codificado abstrata e simbolicamente”; e a segunda defende “uma teoria da repre-

---

<sup>2</sup> PAIVIO, Allan. *Mental representations: a dual coding approach*. Oxford: Clarendon, 1986.

sentação dualista, que postula, ao lado da representação simbólica, também um modo de representação icônico” (p.32). De acordo com essa teoria mediadora de Paivio,

[...]exist[iriam] dois sistemas mentais separados, nos quais informação verbal e visual é processada predominantemente. Entretanto, no processamento cognitivo de imagens, não somente o sistema visual, mas também o sistema verbal está envolvido. “Cópias” verbais da imagem se originam paralelamente à codificação imagética, que é, assim, codificada duplamente (2005, p.32).

Santaella coteja vários modelos de explicação do processo de construção mental das imagens, mas para o que nos interessa, o que foi exposto basta. Embora Peirce distinga imagem de ícone, a similaridade semântica desses dois termos tem sua força na irmandade que suas respectivas etimologias latina e grega parecem conter. Segundo Santaella,

Peirce dividiu os ícones em ícones puros e signos icônicos ou hipoícones, que se subdividem em imagem, diagrama e metáfora. [...] Um exame detido dos diferentes aspectos do ícone [...] revela que há três níveis de iconicidade que se apresentam em seis subníveis, que vão do ícone puro à metáfora. Essa distribuição em níveis é substancial para a resolução de muitos impasses teóricos enfrentados pelas variadas modalidades das imagens: perspectivas, óticas, gráficas, mentais e também as verbais (2005, p.60).

Se essa distinção pode responder a uma estratégia de classificação “em princípios lógicos” – para construir um “mapa de orientação para leitura precisa e discriminatória das leis que comandam o funcionamento de todos os tipos possíveis de signo” (p.59) –, certa confusão se instaura na análise dessa autora ao serem os termos empregados como sinônimos, mesmo após ser evocada a distinção de Peirce. Neste trabalho não faz muito sentido evocar as várias “modalidades da

imagem” que a semiótica de Peirce desenvolveu e Santaella atualiza em seu estudo. Aqui basta a compreensão da imagem sobretudo inserida no contexto da produção artística. Sem entrar na discussão sobre o grau de validade e eficácia dos conceitos semióticos, a evocação do nível de complexidade obtido por essa disciplina denota a crescente importância do estatuto do “visível”, das imagens pictóricas ou visuais alcançadas no século XX, ou melhor, da “interface” entre imagem e palavra – conforme as conclusões a que Santaella chegou: “o código hegemônico deste século não está nem na imagem nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia” (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.69).

Para uma classificação eficaz do processo evolutivo da produção de imagens, parece suficiente evocar a proposta dos três paradigmas<sup>3</sup> apontados por Santaella e Nöth: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico:

O primeiro paradigma nomeia todas as imagens que são produzidas artesanalmente, quer dizer, imagens feitas à mão, dependendo, portanto, fundamentalmente da habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível numa forma bi ou tridimensional. Entram nesse paradigma desde as imagens nas pedras, o desenho, a pintura e gravura até a escultura. [1] O segundo se refere a todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos

---

<sup>3</sup> Segundo o sentido metafórico usado por Santaella, para quem, a despeito do “corte reducionista” deliberadamente praticado, o termo foi empregado para “demarcar os traços mais absolutamente gerais caracterizadores do processo evolutivo nos modos como a imagem é produzida, quer dizer, caracterizadores das transformações, ou melhor, rupturas fundamentais que foram se operando, através dos séculos, nos recursos, técnicas ou tipos de instrumentação para a produção de imagens” (2005, p.158). O termo foi difundido inicialmente por Thomas S. Kuhn, em 1962, na obra *A estrutura das revoluções científicas*.

reais preexistentes. [2] [...] O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação. Estas não são mais, como as imagens óticas, o traço de um raio luminoso emitido por um objeto preexistente — de um modelo — captado e fixado por um dispositivo foto-sensível químico (fotografia, cinema) ou eletrônico (vídeo), mas são a transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels) visualizados sobre uma tela de vídeo ou uma impressora [3] (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.157).

Esses postulados deixam entrever que a fotografia revolucionou os paradigmas da produção de imagens visuais. Mas, além da classificação paradigmática de Santaella, há outra distinção básica – com base na leitura de Anne Ubersfeld da semiótica peirciana –, referente aos signos. Essa autora ressalta que, no campo da representação, os signos verbais ou não verbais são, em princípio, sinais, pois são, em tese, todos intencionais (2005, p.11). Na terminologia de Peirce, os signos são classificados como índices, ícones e símbolos.

O índice está numa relação de contigüidade com o objeto (por exemplo, fumaça–fogo) ao qual remete; o ícone mantém uma relação de semelhança com o objeto denotado (semelhança em certos aspectos, como é o caso do retrato). [...] Quanto ao símbolo, segundo Peirce, trata-se de uma relação preexistente e submetida às condições socioculturais entre dois objetos; por exemplo, o lírio e a brancura ou a inocência (UBERSFELD, 2005, p.11).

Nesse ponto, outro problema se impõe: definir representação — também pertinente à criação teatral. Do ponto de vista da semiótica, Santaella e Nöth recuperam, na obra recorrentemente citada, variações e usos desse termo desde a escolástica medieval, cotejando e contrapondo as nuances em autores como Tomás de Aquino e outros mais recentes como Fred I. Dretske, Nelson Goodman, Mario Bunge, Charles S. Peirce e Jay Rosenberg, passando por Guilherme de Ockham e Ludwig Wittgenstein. “As tentativas da delimitação do con-

ceito são variadas, mas, freqüentemente imprecisas” (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.20). Assim, encontram-se definições de representação como sinônimo de “signo”, de “relação sígnica”, de “referência”, de “função de apresentação”, enfim, de “signo icônico” (p.16). Outro nível da questão é a confusão relativa à dicotomia *representação–apresentação*, que suscitou na modernidade um aprofundamento em sua abordagem nos campos da filosofia e psicologia, principalmente, nas reflexões de autores como Edmund Husserl e Martin Heidegger (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.20). Eles propuseram definições que influenciariam, por sua vez, o estudo semiótico de Max Bense que traz noções como a da “diferença semiótico-ontológica”, que diferenciaria entre um objeto *apresentado* e outro *representado*: “objetos apresentados funcionam ontologicamente; objetos representados funcionam semioticamente” (p.20). Assim a representação seria um pressuposto da “qualidade sígnica”.

Como já foi apontada antes, a imagem considerada do ponto de vista da semiótica interessa apenas de forma marginal ao campo do teatro, apenas na medida em que uma representação teatral produz imagens continuamente. Se estas são distintas da imagem produzida na pintura ou no cinema, não se pode dizer porém que não sejam imagens. Por isso, essa retomada dos estudos semióticos serve para situar a dupla complexidade dos termos *representação* e *imagem* no campo da arte, partindo-se da definição semiológica. Da explanação de Santaella e Nöth, interessa o que parece ser uma definição mais acabada da idéia de *representação* – definida segundo a proposta “da fase tardia” de Peirce<sup>4</sup>, que esses autores citam na seguinte passagem:

Representação [...] é o processo da apresentação de um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre o sig-

---

<sup>4</sup> PEIRCE, Charles. *Collected papers*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1931–1958, vol. 1–6, ed. Hartshorne, Charles & Weiss, Paul; vol. 7 e 8, Burks, Arthur, W.

no e o objeto: “Eu restrinjo a palavra representação à operação do signo ou sua relação com o objeto para o intérprete da representação”. A fim de delimitar os conceitos de representação e signo, ele introduz o termo *representamen* para o veículo do signo: “Quando é desejável distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representar, o primeiro pode ser chamado de “representamen”, o último de “representação” (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.17).

Um ponto se impõe aqui: a importância de se reter da definição dada acima a referência ao “intérprete da representação”, o que corresponde no teatro e no cinema ao papel fundamental do espectador ou receptor da obra, que, a propósito, questão sobre a qual se concentrará boa parte da pesquisa e da reflexão no curso do século XX por parte dos principais nomes de encenadores e teatrólogos, sendo considerado já desde os primórdios, com Meyerhold em primeiro lugar, como o *quarto criador* da obra teatral e artística. Todavia, prosseguir nas implicações da idéia de imagem requer situar o sistema semiótico de Peirce – e a abordagem de Santaella – numa ordem de primeiro grau, como o é todo o sistema lingüístico no campo dos sinais verbais. Para além desse nível, situam-se as reflexões sobre imagem e representação no contexto da criação artística, no qual se trataria sempre de produção de sentido da ordem de segundo grau, a exemplo das teorias do teatro ou da arte cinematográfica de Eisenstein.

Na teoria fílmica de Eisenstein, a ampliação dos conceitos de “imagem” e “representação” é proposta a partir da distinção de cada um dos termos, no contexto da definição de *montagem* – propriedade fundamental na criação cinematográfica eisensteiniana. No primeiro capítulo, “Palavra e imagem”, de *O sentido do filme*, encontra-se a definição de montagem do seguinte modo:

*A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua justapo-*

*sição* – isto é, a justaposição *desses próprios elementos* e não de outros, alternativos – suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa *imagem do próprio tema* (EISENSTEIN, 2002, p.18, grifos do autor).

A referência às noções de representação e imagem nessa definição leva Eisenstein a demarcá-las mostrando como se dá o processo de criação de imagens na vida e depois na arte mediante representações diferentes resultantes da percepção dos objetos do mundo. Note como ele ilustra esse processo dando o exemplo da idéia de “tempo”:

- 1) tempo cronológico – o relógio;
- 2) hora determinada – imagem das 5h da tarde (ambas criações da vida prática);
- 3) tempo subjetivo na ficção – representação da sensação de meia-noite, das 12 badaladas (na criação literária).

A precisão da demonstração eisensteiniana pode ser conferida nos exemplos transcritos a seguir:

Tomemos um disco branco de tamanho médio e superfície lisa, dividido em 60 partes iguais. A cada cinco partes é colocado um número na ordem consecutiva de 1 a 12. No centro do disco são fixadas duas varas de metal, que se movimentam livremente sobre sua extremidade fixa, pontudas nas extremidades livres, uma do tamanho do raio do disco, a outra um pouco mais curta. Deixemos a extremidade livre da vara pontuda mais longa marcar o número 12, e a da mais curta, consecutivamente, apontar para os números 1, 2, 3 e assim por diante, até o número 12. Isto implicará uma série de representações *geométricas* de relações consecutivas das duas varas de metal, expressadas nas dimensões 30, 60, 90 graus, e assim por diante, até 360 graus. Porém, se o disco dispuser de um mecanismo que movimenta uniformemente as varas metálicas, a figura geométrica formada em sua superfície adquire um significado especial. Agora não é simplesmente uma *representação*, é uma *imagem* do tempo (EISENSTEIN, 2002, p.18-19, grifos do autor).

Aqui Eisenstein observa a fusão completa entre representação e imagem suscitada na percepção corrente, de modo que “apenas sob condições especiais distinguimos a figura geométrica, formada pelos ponteiros do relógio, do conceito de tempo” (2002, p.19). A fim de deslindar o processo pelo qual “algo tem de acontecer com a representação, algo mais tem de ser feito com ela” para que se torne uma imagem perceptível (p.19), Eisenstein recorre à eficácia do exemplo da imagem das 5h da tarde, suscitada por meio de um grupo de representações associadas com “determinada hora”:

Suponhamos, por exemplo, que o número seja cinco. Nossa imaginação está treinada para responder a este número recordando cenas de todos os tipos de acontecimentos que ocorrem nesta hora. Talvez o chá, o fim de uma jornada de trabalho, o começo da hora do *rush* no metrô, talvez lojas fechando as portas, ou a peculiar luminosidade do final da tarde... Em qualquer dos casos, automaticamente nos lembraremos de uma série de cenas (representações) do que acontece às cinco horas. A imagem das cinco horas é composta de todas essas representações particulares (EISENSTEIN, 2002, p.19).

199 ■

Nesse exemplo, a formação de imagens fica clara. Quanto à participação do universo psíquico humano nesse processo, Eisenstein observa que entram em funcionamento as “leis de economia da energia psíquica” por meio das quais “ocorre uma ‘condensação’”, isto é, a cadeia de representações de múltiplos fragmentos da realidade desaparece e uma conexão entre o número e a percepção do tempo ao qual corresponde é estabelecida instantaneamente.

O interesse de Eisenstein (2002, p.20) no deslindamento dessa “‘mecânica’ da formação de uma imagem (a partir de representações)” é justificado por ele em razão de “[...] os mecanismos de sua formação na realidade [servirem] de protótipo do método de criação de imagens pela arte. [...] Entre a representação de uma hora no mostrador do relógio e nossa

percepção da imagem dessa hora há uma cadeia de representações vinculadas aos aspectos característicos distintos dessa hora”, que é, por sua vez, reduzida a um mínimo, para que só o início e o fim do processo sejam percebidos. O que distinguiria essa formação de imagens na “prática da vida” da formação na “prática da arte” seria o que Eisenstein identifica como “deslocamento da ênfase”. Na vida, a ênfase recairia no resultado, passando rapidamente pelo primeiro estágio de reunião de fragmentos de imagens; na arte, para se conseguir um resultado, seria preciso “dirigir toda a sutileza de seus métodos para o processo”. Assim, “no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos”. Essa condição da criação na arte valeria, na concepção de Eisenstein, “sempre e em qualquer parte, não [importando] [...] a forma artística em discussão”.<sup>5</sup>

O terceiro exemplo de Eisenstein para ilustrar uma imagem do tempo criada agora no âmbito da arte vem da literatura: trata-se de uma passagem de *Bel ami* de Maupassant. “É a cena em que George Duroy [...] está esperando no fiacre por Suzanne, que concordou em fugir com ele à meia-noite” (p.22). Não há necessidade de reproduzir toda a citação que Eisenstein faz dessa passagem de Maupassant; basta um pequeno trecho, o que concentra sua análise:

Um relógio distante deu doze badaladas, depois um outro mais perto, depois dois juntos, depois um último, muito longe. Quando este acabou de tocar, pensou: “Acabou-se. Deu tudo errado. Ela não virá”. Estava entretanto resolvido a ficar, até de manhã. Nestes casos é preciso ser paciente.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Todas as citações deste período referem-se à mesma obra de Eisenstein, p. 20-22. Nesse ponto, o autor recorre ao trabalho do ator como exemplo para ilustrar sua concepção.

<sup>6</sup> Guy de Maupassant, *Bel Ami*. [Tradução brasileira de Clovis Ramalhete. São Paulo, Livraria Martins, 1953.] apud Eisenstein, op. cit., p. 23.

De acordo com Eisenstein, nessa passagem, “doze horas da noite só é a hora cronométrica num grau mínimo, e é, num grau máximo, a hora na qual tudo (ou de qualquer modo, muito) está em jogo (‘Acabou-se [...] Ela não virá.’)”. Em outras palavras:

Nesse exemplo, [...] quando Maupassant quis gravar na consciência e nas sensações do leitor a qualidade emocional da meia-noite, não se limitou a mencionar que primeiro bateu a meia-noite e depois uma hora. Ele nos obrigou a experimentar a sensação da meia-noite, fazendo com que as doze horas batessem em vários lugares e em vários relógios. Combinados em nossa percepção, estes grupos individuais de doze badaladas se transformam numa sensação geral da meia-noite. *As representações separadas se transformaram em uma imagem* (EISENSTEIN, 2002, p.23, grifos do autor).

201 ■

Nesse momento, Eisenstein volta à origem da reflexão sobre a demarcação de sentido entre representação e imagem: “isto foi inteiramente feito por meio de montagem”. É o princípio de montagem que, na arte, reúne e organiza as representações de fragmentos da realidade de modo a transformá-las numa determinada imagem. No exemplo de Maupassant, Eisenstein identifica, em sua estrutura textual, o que ele diz ser

[...] o mais requintado estilo de roteiro de montagem: este badalar de relógios, registrados a várias distâncias, é como a filmagem de um objeto a partir de diferentes posições da câmera e repetida numa série de três diferentes enquadramentos: “plano geral”, “plano médio”, “plano de conjunto” (EISENSTEIN, 2002, p.23).

A conclusão de Eisenstein na análise dessa passagem é que a reprodução das diversas badaladas reais de relógio à meia-noite se vincula não com uma tentativa de descrição “naturalista de Paris à noite [...] [nem] com a mera informação:

‘zero hora’ [mas sim com a] ênfase insistente na imagem emocional da ‘meia-noite’ fatal” (p.23).

Eisenstein identifica exemplos de aplicação do princípio de montagem também na interpretação do ator, tanto na construção externa dos gestos e movimentos quanto na construção do universo interior, daquilo que motiva a atitude ou o gesto exterior do ator. “Mesmo se sua interpretação for tomada de um único ângulo (ou mesmo de uma única poltrona da platéia de um teatro), apesar disso – num caso bem-sucedido – a interpretação terá a qualidade de ‘montagem’” (p.25). Outro exemplo de aplicação do princípio de montagem dado por Eisenstein encontra-se no âmbito das artes plásticas: “nas notas de Leonardo da Vinci para a pintura (de um quadro não realizado) – um verdadeiro “roteiro de filmagem, com ‘cenas audiovisuais incomuns’” (p.25) – além do da literatura com uma infinidade de poemas retirados da lírica clássica, fonte inesgotável de imagens poéticas para Eisenstein. Eis por que ele afirma a existência de um princípio de montagem geral, válido para todas as modalidades de arte e cuja expressão no cinema seria apenas uma forma particular de sua manifestação.

Feitas essas considerações, que se debruce a seguir sobre a imagem verbal como a primeira dobra da imagem até se chegar à imagem teatral.

## 2. Imagem verbal

As imagens verbais podem ser tratadas segundo dois pontos de vista: como linguagem figurada (metafórica) e como “retrato”, “figuração” (*picture*) da realidade, “modelo da realidade” que tem em comum com essa realidade (o afigurado) “a forma lógica da afiguração”, conforme definição proposta por Wittgenstein, em seu *Tractatus* (1971). Foi, portanto, no campo da Literatura “que o conceito de imagem verbal disseminou-se [...] substituindo pouco a pouco as figuras de linguagem” (Santaella, 2005, p.66).

No Romantismo, todas as variações de imagem, tanto pictóricas quanto verbais e mentais, foram sublimadas nas brumas mais misteriosas e refinadas da imaginação, até que, no Modernismo, a sublimação progressiva da imagem alcançou sua culminação lógica quando o poema inteiro ou texto passou a ser considerado como uma imagem ou “ícone verbal”. Esta imagem não mais concebida como impressão ou semelhança pictórica, mas como estrutura sincrônica num espaço metafórico, apresenta, segundo Pound, um complexo intelectual e emocional num instante de tempo (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.67).

Em contraposição “ao caráter metafórico” da imagem no “reino da poesia”, Santaella aponta “um sentido” ainda mais literal nesse campo: o “da qualidade imagética da palavra escrita”, que, de qualquer maneira, leva ao universo da poesia (2005, p.69). Sobre essa qualidade imagética do verbo, Alfredo Bosi (1999, p.23) alerta: “não é lícito, epistemologicamente, saltar da imagem [...] ao texto sem atravessar o curso das palavras, o seu discurso” ; e Octavio Paz declara que:

[Seja] épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. [...] A imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido (2006, p.38, 46).

Fica evidente assim que a linguagem verbal é matéria-prima na elaboração da imagem no âmbito da literatura. Sobre essa elaboração verbal, reflexões consistentes têm sido feitas, como mostram os trabalhos de Bosi e Paz, ainda que partam de pontos de vista inconciliáveis. Paz crê que os objetos estão mais adiante das palavras, enquanto Bosi vê o sistema lingüístico como um modelo da realidade, conforme o concebe Wittgenstein no seu *Tractatus*; isso traz implicações para o modo de considerar a criação poética: para Bosi, o poema

revela a verdade; para Paz, o poema jamais poderia revelar a verdade, mas o que poderia ser.

Bosi vê a imagem encarnada no corpo do ser humano: “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor”. Nesse sentido, “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (1999, p.13).

O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. Pascal: “Figure porte absence et présence”. [...] Formada, a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens. O desenho mental já é um modo incipiente de apreender o mundo. [...] A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. [...] O objeto dá-se, aparece, abre-se à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos (BOSI, 1999, p.13-14, grifos do autor).

Bosi dá continuidade ao seu deslindamento da idéia de imagem até detectar o engano a que ela pode induzir o sujeito: “cremos ‘fixar’ o imaginário de um quadro, de um poema, de um romance [...] como se objeto e imagem fossem entes dotados de propriedades homólogas”. Há uma distância intransponível entre objeto e imagem, de modo que acreditar que ambos sejam “dotados de propriedades homólogas” seria “pura veleidade, suave ilusão”, por que “a imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto

forma-para o sujeito” (p.15). No fim, Bosi se pergunta: “o que é uma imagem-no-poema?”. Como Paz, que a identifica em toda forma verbal, Bosi declara: “já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: *é uma palavra articulada*” (PAZ, 1999, p.21, grifo nosso).

Seja no poema como um todo, seja como resultado do poder de evocação de uma única palavra, a imagem é detectada por Eisenstein como resultante do processo de montagem que o poeta opera na estrutura do poema. Sua análise identifica imagens construídas por um, dois ou mais versos, por um sintagma nominal ou verbal, às vezes por uma única palavra. Por meio da montagem, pode-se criar imagens de uma obra de arte, mas também criar imagens de um personagem. Para ilustrar, tome-se o exemplo dado pelo cineasta a partir do poema *Poltava*, de Puchkin, onde se encontra a descrição de Pedro, o Grande. Para acompanhar essa análise de perto, transcrever-se-á a seguir esse trecho do poema *Poltava* de Puchkin com a descrição de Pedro:

- I. ...E então, com a maior veemência,
- II. ...Soou, vibrante, a voz de Pedro:
- III. “Às armas, Deus esteja conosco!” Da tenda,
- IV. Por inúmeros favoritos rodeado,
- V. Pedro surge. Seus olhos
- VI. Faíscam. Seu olhar é terrível.
- VII. Seus movimentos ágeis. Magnífico,
- VIII. Todo o seu aspecto, fúria divina.
- IX. Avança. Seu corcel lhe é entregue.
- X. Fogoso e dócil, fiel cavalo de batalha.
- XI. Pressentindo o fogo fatal,
- XII. Treme. Enviesa os olhos.
- XIII. E se lança na poeira da luta.
- XIV. Orgulhoso de seu poderoso cavaleiro.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> PUCHKIN, A. S. *Polnoye Sobraniye Sochinenil*. Leningrado, 1936, apud Eisenstein, 2002, p.38.

Eisenstein propõe, após essa numeração dos versos do poeta, uma outra numeração, identificando os “planos”, como se fosse um roteiro de filme, “tal como montados por Púchkin:

1. E então, com a maior veemência, soou, vibrante, a voz de Pedro: “Às armas, Deus esteja conosco!”
2. Da tenda, por inúmeros favoritos rodeado.
3. Pedro surge.
4. Seus olhos faíscam.
5. Seu olhar é terrível.
6. Seus movimentos ágeis.
7. Magnífico.
8. Todo o seu aspecto, fúria divina.
9. Avança.
10. Seu corcel lhe é entregue.
11. Fogoso e dócil, fiel cavalo de batalha.
12. Pressentindo o fogo fatal, treme.
13. Enviesa os olhos.
14. E se lança na poeira da luta, orgulhoso de seu poderoso cavaleiro.

■ 206

A partir do confronto entre versos e planos, Eisenstein vai ilustrando de que modo Puchkin vai construindo a imagem do cavaleiro, herói da Rússia. Como ele ordena a sucessão da “apresentação e revelação das características e da personalidade de um homem” de forma a “aumentar o valor total da imagem” (EISENSTEIN, 2002, p.38). Embora sejam idênticos o número de versos e o número de planos, não há coincidência entre “o esquema do verso” e o “esquema do plano”. Tomando apenas o exemplo de um dos versos, lê-se no verso VII do poema: “Seus movimentos ágeis. Magnífico”; já no plano VII do roteiro de Eisenstein, lê-se apenas uma palavra: “Magnífico”. Na enumeração das imagens, Eisenstein divide o verso VII em dois planos: o plano 6 – “Seus movimentos ágeis” – e plano 7 – “Magnífico”. Naquele se tem, então, uma imagem formada por um sintagma; neste, por uma só palavra. E é apenas com essa palavra, que se dá “a apresentação total de

toda a figura” de Pedro: “Magnífico”, evoca uma imagem total.

Noutro exemplo, Eisenstein mostra como o poeta constrói a imagem de uma “fuga noturna” mediante “três representações objetivamente expressadas”. Trata-se outra cena de “Poltava”, onde se lê estes versos:

- i. Mas ninguém sabia como ou quando
- ii. Ela sumira. Um pescador solitário
- iii. Ouviu naquela noite o galope de cavalos,
- iv. Vozes de cossacos e o sussurro de uma mulher.<sup>8</sup>

Eis os planos de Eisenstein:

1. Galope de cavalos;
2. Vozes de cossacos;
3. O sussurro de uma mulher

207 ■

Ele observa que o método da montagem é usado para “[...] suscitar a necessária experiência emocional do leitor”, porque “a informação de que Marya desaparecera já fora dada no verso anterior”. Para dar a sensação de fuga, o poeta usa a montagem: “Com três detalhes selecionados entre todos os elementos da fuga, sua imagem de fuga noturna surge na forma de montagem, comunicando a experiência da ação aos sentidos” (EISENSTEIN, 2002, p.37).

Para ilustrar mais o princípio de montagem empregado (ainda que inconscientemente) na experiência de criação de outros poetas, rememore-se aqui o relato de Maiakovski (1984, p.30) sobre como conseguiu encontrar a imagem que sintetizava para ele a idéia de “ternura”:

Durante dois dias meditei nas palavras de ternura que um solitário dirige à sua única bem amada. Como vai ele olhar por ela, amá-la? Na terceira noite fui deitar-me com dores de cabeça, sem nada ter descoberto. Por fim achei a definição:

---

<sup>8</sup> (PUCHKIN, 1936).

O teu corpo,  
Hei de cuidá-lo e amá-lo,  
Como um soldado mutilado na guerra,  
Inútil, sem ninguém,  
Cuida  
De sua única perna.

208

Nesse caso, trata-se de imagem metafórica, que Maiakovski explorou muito no início de sua carreira de poeta. Eisenstein, ao se referir a Maiakovski, diz: “ele corta seu verso exatamente como um experiente montador o faria ao construir uma seqüência típica de ‘impacto’” (2002, p.47). O choque que os versos de Maiakovski provoca no leitor tem a ver com a força que uma metáfora única e incomum podem suscitar, mas também com aquilo que Paz disse: “As imagens no poema não levam a outras coisas, como ocorre com a prosa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta” (PAZ, 2006, p.47). Mas a substância, se se pode dizer assim, aquilo que distingue o modo de construção da imagem verbal, encontra-se, na formulação de Alfredo Bosi, no modo como “a matéria verbal se enlaça com a matéria significada”, o que se dá por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (1999, p.21). Evoque-se aqui o raciocínio de Bosi:

A seqüência fônica articulada não tem a natureza de um simulacro, mas a de um substituto. [...] Formando-se com o apoio exclusivo da corrente de ar em contato com os órgãos da fala, a linguagem se vale de uma tática toda sua para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar. Dizer como faz o poeta,

*Qualquer que seja a chuva desses campos  
Devemos esperar pelos estios;  
E ao chegar os serões e os fiéis enganos  
Amar os sonhos que restarem frios,<sup>9</sup>*

<sup>9</sup> Jorge de Lima. *Invenção de Orfeu*, XXVI.

nunca será o mesmo que transmitir a outrem, por meio de ícones aglomerados, a mensagem da situação global vivida e das relações internas pensadas pelo falante ao significar o período dado. O modo encadeado de dizer a experiência renunciou, por certo, àquela fixidez, àquela simultaneidade, àquela forma-dada imediatamente do modo figural de concebê-la. A frase desdobra-se e rejunta-se, cadeia que é de antes e depois, de ainda e já não mais. Existe no tempo, no tempo subsiste. [...] A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. E entre a cadeia das frases e a cadeia dos eventos, vai-se urdindo a teia dos significados, a realidade paciente do conceito. Mediação e temporalidade supõem-se e necessitam-se (BOSI, 1999, p.21-22).

209 ■

Essa formulação de Bosi explicita a diferença profunda entre a imagem verbal, que se desdobra e se encadeia, e a imagem visual, cuja simultaneidade se impõe e “arrebata”. Comparado com esta, “o discurso é frágil”, “pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência”. Já o ícone seduz com sua pura presença, dá-se sem demora à fruição do olho (1999, p.25). Detenhamo-nos sucintamente nessa idéia de imagem visual.

### **3. Imagem visual**

Falar em imagem visual leva-nos a pensar nas modalidades pictóricas de representação do objeto. De tão óbvia, sua apreensão se torna difícil. A primeira idéia que vem à mente é a pintura, embora se saiba que qualquer sinal ou signo não-verbal possa ser designado como imagem: o cartaz, o diagrama, o desenho, o cinema a fotografia, as peças publicitárias etc. E é justamente para dar conta da multiplicidade de signos e sinais característicos da vida contemporânea que surge a semiótica na segunda metade do século XX como uma nova disciplina do conhecimento.

Das várias classificações e subclassificações das imagens

visuais indi-cadas por Santaella (2005) como instrumento para abarcar essa multiplicidade dos signos não-verbais, há uma que se distingue por considerar “a relação da imagem com o referente”. Ela inclui três tipos de imagem: não-representativa, figurativa e simbólica. As imagens não-representativas são “abstratas”, reduzidas a “elementos puros: tons, cores, manchas, brilhos, contornos, movimentos, ritmos, etc”; as figurativas são aquelas que “[...] transpõem para o plano bidimensional ou criam no espaço tridimensional réplicas de objetos preexistentes” ou visíveis no mundo exterior; as simbólicas são “imagens que, mesmo sendo figurativas, representam algo de caráter abstrato e geral” (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.82).

210 ■ Não se ocupará aqui extensamente da imagem visual, não devido à sua obviedade, mas devido à sua imensa profusão na sociedade contemporânea, integrando de outro tanto uma imensa diversidade de formas e sinais que extrapolariam o objetivo deste artigo. Para se ter uma idéia, a primeira obra de que se tem notícia que verte um olhar analítico sobre a pintura, remonta a fins do século XVIII. Trata-se da obra de Denis Diderot (1713-1784), cuja tradução para o português é justamente *Ensaio sobre a pintura*<sup>10</sup>. Ainda nessa perspectiva de uma leitura estética das imagens, tem-se mais recentemente a obra de Alberto Manguel, denominada *Lendo imagens* (2008). Do ponto de vista da teoria da comunicação, Laurent Gervereau com o seu livro, *Ver, compreender, analisar as imagens*, funciona quase como um guia de como “ler” de uma pintura a um cartaz. Nas últimas décadas, quem tem despontado com estudos consistentes sobre imagens é o campo da antropologia visual, pelo fato de ao analisar uma imagem, ela considerar também o “cruzamento de olhares: o do autor das imagens, os dos sujeitos da imagem e o do próprio pesquisador” (BARBOSA & CUNHA, 2006, p.54). No mundo contemporâneo, a ima-

---

<sup>10</sup> Tradução feita a partir da edição de Paul Vernière, que foi baseada por sua vez numa publicação mais antiga das *Oeuvres*, de 1798 (t. XIII, pp. 375-482), onde se encontram os comentários de Diderot sobre os salões de pintura de 1759 a 1781, dando início assim à “crítica de arte”, segundo Gervereau (2007, p.14).

gem “se tornou o centro das formas de fruição do mundo”, confirmando a assertiva de que “a nossa sociedade confere ao olhar um enorme poder”, para falar como Andréa Barbosa. Obviamente uma imagem construída a partir de um suporte material, concreto, primário que, do mundo, oferece-se ao olhar inquieto do sujeito. Distinto da imagem verbal e da imagem teatral, a imagem visual arrebatada e atordoada com a força da condensação de seu conteúdo ou de seu vazio. A simultaneidade dos dados ofertados à visão é uma de suas peculiaridades. Ela está em tudo ao nosso redor: “nas ruas, nas casas, no céu, nas roupas, nos jornais, nos carros, formando uma espécie de banco de referências para a construção da experiência cotidiana (BARBOSA & CUNHA, 2006, pp. 54-55).

#### 4. Imagem teatral

211 ■

“O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação não-lingüística. Utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais” (KOWSAN, 1988). O entrecruzamento e o entrelaçamento entre códigos de signos auditivos e visuais constituem um dos fatores de maior complexidade na arte teatral. Sua própria natureza impõe essa dupla produção de imagem: tanto “pela palavra articulada” quanto pela composição da imagem no palco. Composição construída pela corporalidade do ator, pelo objetos e adereços cênicos. O teatro produz imagens o tempo todo como todas as modalidades de arte – nada mais elementar, afinal “o homem vive imagens” (BACHELARD, 2005, p.121). Esteja a serviço do texto, ilustrando-o ou não, a cena projeta imagens tridimensionais que se transformam continuamente por meio do movimento. Tanto no cinema quanto no teatro, essas imagens podem representar a vida humana de forma figurativa ou metafórica. Embora sejam abissais as distinções entre cinema e teatro, ambos são artes que se realizam no espaço e no tempo. Mas o teatro é menos capaz que o cinema de representar com realismo a totalidade da vida. Em razão dessa incapacidade, o teatro foi forçado, tal como as artes plásticas em relação à fotografia, a

refletir sobre sua própria especificidade no século XX.

O movimento das imagens no teatro é produzido pela presença e pela corporalidade do ator sem mediações tecnológicas. No cinema, ainda que sua força de representação no que se refere à reprodução fidedigna da realidade seja irrefutável, tem-se uma ilusão do movimento sem a presença viva do ator. A reprodução do movimento resulta de um mecanismo alta e tecnicamente elaborado: associação de certa velocidade dos fotogramas àquilo que Eisenstein chamou de “persistência de visão”: “[...] a persistência de visão de um fotograma sobre o fotograma seguinte da tira do filme é que cria a ilusão do movimento cinematográfico” (2002, p.57). Além disso, “ao contrário do cinema e da pintura”, a imagem cênica “não necessita de um ‘suporte material’ como a tela ou a película; mas se assim [se pode] dizer, o suporte material é o próprio objeto, o próprio espaço” (UBERSFELD, 2005, p.98).

Mesmo com essas diferenças, o teatro influenciou a película nos primórdios do cinema – fase que ficou conhecida como produção de “teatro filmado”.<sup>11</sup> Ao mesmo tempo, tam-

■ 212

---

<sup>11</sup> Ao descobrirem o grande poder de atração que a tela exercia sobre as classes populares — sem condições de custear uma ida ao teatro, reservado aos mais abastados —, os produtores começaram a filmar obras teatrais. Às vezes, usavam a própria montagem em cartaz no teatro, obtendo grande êxito com custos relativamente baixos. Com relação a este teatro filmado dos anos 20-30 do século XX, uma pequena digressão, baseada em parte na palestra da Prof. Dra. Iná Camargo Costa, realizado no dia 05/10/2006, como parte do evento “Retrospectiva Bertolt Brecht no cinema”, promovido pela sala Cinemateca de São Paulo, de 04 a 08 de outubro de 2006. As possibilidades de bons negócios na produção de diversão de baixo custo para as massas logo se confirmaram com o grande êxito desses teatros filmados. Em seguida, produtores norte-americanos e franceses interessados em atrair a classe média européia para dentro da sala de cinemas forjaram a idéia de “cinema de arte” que não passava, nessa época, da produção de teatro filmado do repertório clássico da literatura dramática universal. Nesse contexto, ocorre, por exemplo, a disputa entre Bertolt Brecht e os produtores cinematográficos em torno dos direitos de filmagem da peça de Brecht, “Ópera dos Três Vinténs”, em razão da quebra de contrato praticada pela produtora que não tinha interesse algum em explorar a linguagem do cinema, mas simplesmente produzir mais um teatro filmado de suposto sucesso na tela, como já o era no palco; gerando assim um conflito direto com Brecht, que tinha liberado os direitos autorais sob condições bem específicas, voltadas justamente para sua participação na adaptação do roteiro, tendo em vista se tratar de arte nova, que exigia pesquisa estética também específica. Essa disputa deixa clara a atração que o cinema exercia sobre Bertolt Brecht tanto no sentido de que poderia ampliar os horizontes da

bém se pode falar da influência do cinema sobre a cena teatral. Conquistados seu rigor e seu método, após explorações amplas de suas possibilidades estéticas mediante as tentativas de um David W. Griffith, de um Dziga Vertov ou do próprio Sergei Eisenstein, detecta-se um movimento contrário: a influência do cinema sobre o teatro, como aponta Pavis (2003):

A estética teatral de Meyerhold foi influenciada pelo cinema russo e soviético, sobretudo por aquele de seu antigo ator Eisenstein, mas seus empréstimos à estética do filme nunca foram diretos. Como escreve muito bem Uwe Richterich: “Meyerhold não estava interessado na simples utilização do cinema como alargamento técnico das possibilidades do teatro, mas na incorporação das implicações estéticas do olhar fílmico”. Se não encontramos no teatro de Meyerhold tela e projeções em cena, por outro lado a encenação e a representação do ator utilizam técnicas de montagem cinematográficas, sobretudo a “montagem das atrações” (p.47).<sup>12</sup>

213 ■

Para além de todas as trocas mútuas entre teatro e cinema, evocar Meyerhold no contexto de uma tentativa de apurar a construção da imagem teatral se deve ao fato de ele ser considerado, por muitos estudiosos<sup>13</sup>, um grande revolucionário da cena teatral do século XX e pioneiro na reflexão sobre a cena como imagem, ou seja, como “configuração composicional e imagética”. Sobre isso, Picon-Vallin menciona o texto

---

cena teatral quanto no da especulação sobre as ilimitadas possibilidades da própria linguagem cinematográfica. Sobre as relações de Brecht com a indústria cinematográfica, que resultou num processo judicial e uso disso por Brecht como modelo exemplar para mostrar o poder do capitalismo, conferir análise de *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*, de José Antonio Pasta Júnior (São Paulo, Ática, 1986).

<sup>12</sup> A citação que Pavis faz no interior deste trecho refere-se à obra de Uwe Reichterich, *Die Sehnsucht zu sehen. Der filmische Blick*, Frankfurt, Peter Lang, 1993, p.43.

<sup>13</sup> A descoberta paulatina da importância da contribuição de Meyerhold para a cena contemporânea só começou na segunda metade do século XX. É sabido de todos os longos anos de silêncio após a execução do encenador imposta pela ditadura de Stalin, desde 1940.

de um crítico russo que vale a pena reproduzir aqui: trata-se de um artigo de Nicolai Tarabukin (1899-1956), historiador da arte, autor de várias obras sobre as vanguardas plásticas e de análises “pertinentes” sobre a composição visual dos espetáculos meyerholdianos. Nesse artigo, o crítico apresenta ao público estrangeiro a originalidade e a essência das criações de Meyerhold:

Uma peça, dita por atores mesmo maquiados e com figurinos sobre um palco, não se torna necessariamente um espetáculo. Essas pretensas “encenações” devem ser relacionadas à arte da declamação, não à do espetáculo. Um espetáculo é, antes de tudo, algo para ser olhado. E o teatro é, antes de mais nada, uma arte figurativa. A própria palavra espetáculo vem do latim *spectare*, que significa *olhar*. E, embora o vocabulário teatral possua um certo número de termos que caracterizam a especificidade da arte cênica, é raro que a idéia que o sustenta encontre uma encarnação concreta. A começar pela expressão *pôr em cena*. Monta-se uma peça. O cartaz exibe o nome do *autor da encenação*. Entretanto, na maior parte das vezes, sobre o palco, nós *ouvimos* uma peça, mas a *encenação* dela, quer dizer, sua *configuração composicional e imagética*, nós *não vemos* (TARABUKIN, 1998, p.93 apud PICON-VALLIN, 2006, p.84).<sup>14</sup>

Afinado com as teorizações de Gordon Craig sobre a composição visual na cena e o teatro como obra de arte que se dirige, antes de tudo, ao ato de ver, Meyerhold, em 1930, “encarna no mais alto grau”, segundo Louis Jouvet, “a idéia que é lícito formar a respeito do encenador”. Ele era o “criador de formas, um poeta da cena [que] escreve com gestos, ritmos, com toda uma língua teatral [...] que fala aos olhos na mesma medida em que o texto se dirige aos ouvidos” (Citado

---

<sup>14</sup> TARABUKIN, Nikolaj. “Zritel’noe oformlenie v GosTIme”, in *Mejerhold’de*. Moskva: O.G.I., 1998.

por PICON-VALLIN, 2006, p.88-89).<sup>15</sup>

Essas referências, esquematicamente evocadas, sugerem que a figura de Meyerhold esteve na origem de parte das inovações revolucionárias da cena teatral contemporânea, especialmente aquelas relacionadas à composição imagética da cena. A preocupação com a composição imagética da cena levada ao limite gerou uma linha de espetáculo denominada justamente “teatro de imagens”, cuja referência principal é o encenador norte-americano Robert Wilson. Com relação a esse teatro de imagens, Pavis afirmará o seguinte:

A imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea, pois tornou-se a expressão e a noção que se opõe àquelas de texto, fábula, ou ação. Havendo reconquistado completamente sua natureza visual de representação, o teatro de imagens chega mesmo a recorrer a uma seqüência de imagens e a tratar os materiais lingüísticos e actanciais como imagens ou quadros (2005, p.204).

215 ■

De qualquer maneira, “a encenação é sempre uma *colocação em imagens*, porém ela é mais ou menos ‘imaginada’ e ‘imaginante’: no lugar de uma figuração mimética ou de uma abstração simbólica, [...] uma cena feita de uma seqüência de imagens de grande beleza” (PAVIS, 2005, p.204). Essa imagem é construída pelo espaço que o teatro precisa para existir. “Como o teatro representa atividades humanas, o espaço teatral será o lugar dessas atividades, lugar que terá, obrigatoriamente, uma relação (de fidelidade ou distância) com o espaço referencial dos seres humanos” (UBERSFELD, 2005, p.91). Em outras palavras, o espaço teatral é a *imagem* e a contraprova de um espaço real.

Com base nas proposições de Ubersfeld, pode-se definir

---

<sup>15</sup> DULLIN, Charles. “Recontres avec Meyerhold, in *Souvenir set notes de travail d’un acteur*. Paris: Lieutier, 1946, p.45 apud Picon-Vallin, B. *A arte do teatro...*, op. cit., p.88-89.

agora o *signo espacial do teatro* – a imagem –, analisando-o não como signo textual, mas como signo da *representação*. Desse modo, “o signo cênico (o espaço cênico como conjunto de signos espacializados) é de natureza icônica e não arbitrária”, daí sua distinção da linguagem verbal. Iconicidade no sentido de que ele se dá “através do processo da percepção, auxiliado pela noção de código”. Assim, concluindo,

1) os signos icônicos “não possuem as propriedades do objeto representado; 2) reproduzem algumas condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais”. [E finalmente] “os signos icônicos reproduzem certas condições da percepção do objeto, somente após tê-las selecionado com base em códigos de reconhecimento e anotado com base em convenções gráficas” (ECO, 1972, apud UBERSFELD, 2005, p.98).<sup>16</sup>

■ 216

Adaptadas por Ubersfeld ao campo teatral, certas definições como essa última acima não se referem mais às “convenções gráficas”, mas a outros tipos de convenções que inclui um outro tratamento do objeto cênico. Assim, “[...] o objeto teatral é um objeto no mundo, em princípio idêntico (ou funcionalmente semelhante) ao objeto do ‘real’ não teatral, do qual é ícone. Trata-se de um objeto situado em um espaço concreto, que é o espaço da cena.” Além disso, se:

[...] todo signo icônico é *não arbitrário, mas motivado*, o signo cênico é duplamente motivado, se podemos dizer, na medida em que é *ao mesmo tempo a mimesis* de alguma coisa (o ícone de um elemento espacializado) e um elemento em uma realidade autônoma, concreta. (UBERSFELD, 2005, p.98, grifos da autora).

Como já aludido no início deste tópico:

---

<sup>16</sup> ECO, U. *La structure absente*. Paris, Mercure de France, 1972; apud Ubersfeld, 2005.

O texto (diálogo) figura na representação como sistema de signos lingüísticos cuja matéria é fônica. O texto do diálogo é ouvido como fala (com duplo destinatário) e ao mesmo tempo como poema (objeto poético). Mas a representação é também a imagem visual plástica e dinâmica das redes textuais, e nesse aspecto, embora menos visível, não deixa de ser capital (UBERSFELD, 2005, p.104).

Como produtor de imagens verbais e imagens visuais, o espetáculo teatral quer comunicar algo à platéia por meio delas. Assim, o processo de comunicação que permeia a representação teatral a torna sensível à operação de conceitos lingüísticos, tais como as funções da linguagem desenvolvidas por Jakobson<sup>17</sup> bem como à operação de conceitos não lingüísticos, construídos através de tudo o que compõe a materialidade da cena, incluindo aí o próprio corpo do ator.

A consideração da imagem cênica pode ser entendida em vários níveis, deter-se-á aqui nos dois primeiros. No primeiro nível se encontra a materialidade da cena propriamente dita, espaço onde é construída a composição visual por meio de objetos, adereços, cenários, luz e ator. No segundo nível, depara-se com uma imagem que emerge desse primeiro nível, ou seja, aquilo que surge do confronto entre essa concretude cênica e a energia que emerge da platéia. Juan Villegas parte do primeiro nível imagético para propor estratégias de análise e interpretação de textos e montagens teatrais, cujas operações são baseadas na consideração do teatro como objeto cultural visual. A sua proposta, considerando

os discursos teatrais e dramáticos como construções visuais, [...] pressupõe, então, um modo de compreensão da produção de imagens, a competência social e cultural que o destinatário teatral compartilha com os destinatários de outros produtos culturais e com os integrantes do mesmo sistema cul-

---

<sup>17</sup> Jakobson, Roman. *Ensaio de Lingüística Geral*.

tural. Implica entender referências visuais implícitas, analisar outras representações visuais contemporâneas ao texto dramático ou teatral (pintura, murais, fotografia, cinema, por exemplo) e estabelecer a possibilidade de configurar o modelo visual definidor desta cultura<sup>18</sup> (VILLEGAS, 2000, p.42).

No segundo nível, entretanto, a imagem teatral é construída no processo de apresentação e representação que ocorre na confrontação entre ator e público. Atores e espectadores são realidades histórico-culturais que se produzem e reproduzem em função desse acontecimento” (ARCILA RAMIREZ, 1992, p.142). Portanto, a imagem teatral não é a imagem que se propõe no palco nem a que se desencadeia na imaginação do espectador. Mas é antes de tudo um “sistema complexo de intercâmbios simbólicos que vão de um ao outro e que se constituem mutuamente. A imagem teatral é um acontecimento concreto que se constitui e reconstitui nesse espaço de interação entre palco e platéia. Em acordo com as palavras de Arcila Ramirez, “efêmera e transcendente, a realização genuína da imagem teatral é sempre epifânica de uma ordem humana no palco” (1992, p143). Tudo o que compõe a materialidade da cena entra em relação com a subjetividade do espectador, suscitando nele, imagens internas, memórias, raciocínio, emoções, provocando reverberações que podem se associar livremente e de múltiplas formas. A imagem teatral é o resultado desses intercâmbios que se estabelecem na interação entre a materialidade imagética da cena com todo o jogo de ressonâncias subjetivas do espectador.

■ 218

## Referências

ANTUNES, Y. **A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-americano: os casos do TEC e LA Candelária da Colômbia.** 2007. Tese (Doutorado em Sociologia/Teatro) – Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo,

---

<sup>18</sup> Tradução do espanhol realizado pela autora do artigo.

- FFLCH-USP, São Paulo, 2007.
- ARCILA RAMIREZ. **La imagen teatral del La Candelária**. Bogotá: , 1992.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARBOSA, Andréa & CUNHA, Edgar Teodora da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BOSI, Alfredo. **O ser o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas/SP: Papyrus, 2000.
- DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GERVEREAU, L. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Lisboa: edições 70, 2004.
- HOUAISS, A. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, 2001.
- KOWSAN, Tadeusz. **Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LE FANU, Mark. **The cinema of Andrei Tarkovsky**. London: British Film Institute, 1987.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PINCÓN-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- REY, Alain (Dir.). **Le petit Robert des noms propres**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VILLEGAS, Juan. **Para la interpretación del teatro como construcción visual**. Irvine/Califórnia: Ediciones de Gestos, 2000.
- WILLET, J. **O teatro de Brecht visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.