



Efeitos de Presença: estratégias do filme-teatro?

Sandrine Simeon

Franklin & Marshall College – Lancaster, Estados Unidos da América

RESUMO – *Efeitos de Presença: estratégias do filme-teatro?* – O ensaio avalia os diferentes métodos de produção de um *efeito de presença*, adotados na gravação e na montagem de filmes realizados a partir de espetáculos cênicos. A encenação, a ontologia da imagem fílmica, a pluralidade de interpretações das manifestações de presença, as conexões entre o público da sala de espetáculo e o do filme na tela, fazem parte dos elementos estudados. A análise termina com uma defesa do *filme-teatro*.

Palavras-chave: **Presença. Filme-Teatro. Encenação. Público. Quarta Parede.**

ABSTRACT – *Effects of Presence: what methods for film-theater?* – This essay assesses the diverse methods adopted by directors who film stage plays in order to produce an *effect of presence*. *Mise-en-scène*, the ontology of the filmic image, the many interpretations of presence occurrences, connections between the stage and the screen publics, are some of the elements examined. The analysis closes with a plea in favor of *film-theater*.

Keywords: **Presence. Film-Theater. Mise-en-Scène. Public. 4th Wall.**

RÉSUMÉ – *Effets de Présence: quels procédés pour le film-théâtre?* – Cet essai évalue les diverses méthodes qu'adoptent les créateurs de captations et de films réalisés à partir de spectacles scéniques afin de produire un *effet de présence*. La mise en scène, l'ontologie de l'image filmique, la pluralité d'interprétations des manifestations de présence, les connexions entre publics de la salle de théâtre et ceux de l'écran, font partie des éléments examinés. L'analyse conclut avec un plaidoyer pour le *film-théâtre*.

Mots-clés: **Présence. Film-Théâtre. Mise en Scène. Public. Quatrième mur.**

A ausência é absoluta, mas a presença tem seus níveis de intensidade (Genette, 1972, p. 253)¹.

Ionesco escreveu em suas *Notes et Contre-notes* que era insensível à magia teatral e que sentia um desconforto como espectador: “O que me incomodava no teatro, era a presença dos personagens de carne e osso no palco. Esta presença material destruía a ficção” (Ionesco, 1975, p. 4)². Talvez Ionesco tivesse gostado mais do espetáculo se houvesse trocado seu lugar no teatro por um lugar de onde pudesse assistir à peça projetada em uma tela.

No entanto, contrariamente à experiência de Ionesco, é justamente a presença corporal dos atores no *hic et nunc* da representação que torna as artes ditas “vivas” tão únicas para os que as praticam e admiram, e que se perderia na gravação audiovisual. Contudo, como afirma Gérard Genette, “A ausência é absoluta, mas a presença tem seus níveis de intensidade” (Genette, 1972, p. 253). Ela pode, de fato, referir-se à situação compartilhada pelos atores e o público *in situ* e aos fenômenos de copresença, ou à aura eventual de uma atriz, mas com a introdução de tecnologias nas artes cênicas, a presença também pode expressar-se por meio de mediações e deve, assim, ser repensada. Este ensaio analisa os diferentes procedimentos utilizados nesse tipo de registro pelos diretores, pois, mesmo que a própria natureza do filme-teatro³ impeça qualquer fenômeno de presença física, ele constitui um modo de escrita capaz de restituir ao público um *efeito de presença*.

Como indica René Bourassa,

Nas artes cênicas, o conceito de presença é considerado não apenas em função do sujeito, mas também em função do ator. Ele é construído em torno de sua corporalidade: a intensidade de sua presença física está no núcleo do ato performativo. Ela refere-se à sua força de atração ou a seu carisma, capazes de prender a atenção do público (Bourassa, 2013, p. 132)⁴.

Assim, alguns teóricos consideram que a mediação traz inevitavelmente a alteração dessa presença essencial. Walter Benjamin já havia observado, em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que a reprodução técnica enfraquecia “a *aura*” de uma obra que, descontextualizada, perderia seu valor único, original e primeiro: “[...] o *hic et nunc* do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade. [...] Ao multiplicar as reproduções, ela substitui a ocorrência única por uma ocorrência em série” (Benjamin, 2000, p. 13; p. 15)⁵. A unicidade da obra é, assim, destruída por sua

reprodução, uma multiplicação responsável por sua desmistificação. Poderíamos dizer, por extensão, que a obra também perde sua presença.

Da mesma forma, Pascal Bouchez considera a presença, em primeiro lugar, como o produto de um processo de contextualização que gera uma troca reflexiva entre emissor e receptor: “O teatro, como processo autopoietico, não existe para ser ‘visto’ (que limitação admirável!), mas para ser experienciado, vivido, compartilhado”. Uma vez que sua teoria da autopoiese implica, entre outras coisas, que a comunicação, a produção do sentido, surja da interação em constante evolução entre um sujeito e seu ambiente, Bouchez afirma que “todos nós somos seres ressonadores antes de sermos seres pensadores”. O indivíduo pode, assim, transmitir “[...] sinais capazes de modificar não apenas o humor e as emoções, mas também os níveis hormonais, a função cardiovascular”. Bouchez conclui que inúmeros estudos empíricos destacaram esse processo de reflexividade das emoções quando indivíduos estão em copresença e que “[...] a contribuição do receptor à construção do sentido terá mais importância quando ele estiver em ressonância [...] com o emissor” (Bouchez, 2007, p. 39-40)⁶. Assim, durante a filmagem de um espetáculo, em razão do fator de mediação gerado pela câmera, a transposição do texto espetacular em um suporte audiovisual supõe uma separação entre as duas entidades essenciais da autopoiese teatral, os atores e o público do teatro. De acordo com essa hipótese, a instância receptora do filme-teatro não pode viver sua relação com a cena de forma física. De fato, a *ressonância* supõe uma sincronia, um espaço-tempo compartilhado, que é inexistente nesse caso, pois o filme-teatro é um acontecimento vivido durante sua exibição, que não é o momento da apresentação do texto espetacular. *A fortiori*, a troca biológica entre o emissor e o receptor – ambos simultaneamente atores e espectadores – é alterada. A semiose teatral é reduzida, ou mesmo inexistente. Apesar das intenções de realismo do meio fílmico, o filme-teatro não seria nada além de uma reprodução dirigida à razão e que não estaria mais em ressonância com o público. A presença, como ela é definida por Bouchez, é concebível apenas para uma plateia capaz de *sentir* o texto espetacular *de visu*.

No entanto, Bourassa destaca que

Estamos presentes onde nossa atenção está focada, seja em um ambiente físico real, seja por meio de um dispositivo mediado. [...] Nas artes ficcionais, a vivência da imersão em um mundo imaginário constitui um poderoso ele-

mento atrativo da atenção do espectador, que envolve sua atividade mental. Quando a ação dramática de uma performance ou de um filme o seduz, sua atenção fica inteiramente absorvida pelo desenvolvimento ficcional dos personagens ou das situações que o tornam presente ao ato de espetatura (Bourassa, 2013, p. 130)⁷.

Assim, é legítimo afirmar que a presença de uma atriz, ou seu carisma, transcendem os limites espaço-temporais da tela. Mesmo que o espectador esteja fisicamente separado dos atores e que ele saiba que o instante da representação do texto cênico já tenha passado de fato, ele vivencia o acontecimento, psiquicamente, no presente. A carga emocional o atinge como se estivesse realizando a experiência dessa emoção em um espaço-tempo consoante ao do público que ele ouve e vê aplaudir. Ele sente o que é mostrado pela mediação das imagens como se a tela não existisse; ele responde ao espetáculo como se a tela não criasse uma distância espaço-temporal entre o presente da representação e o presente da recepção.

Do ponto de vista da recepção dessa transmissão, o dispositivo cênico pode influenciar a experiência do público que assiste na tela, alterando sua experiência se seu *alter ego* do teatro for visível ou não. No entanto, às vezes, a escolha de incluir ou eliminar o público da imagem na tela depende de condições materiais. Na gravação da encenação de *Frankenstein*, de Danny Boyle, feita por Tim Van Someren (2010), por exemplo, o espaço cênico circular do *Olivier Theater* no *National Theater* de Londres permitia a distribuição da plateia em semicírculo, mas impedia que fossem realizadas apenas tomadas frontais, e incluía necessariamente a plateia no quadro da câmera. Além disso, a presença de um enorme lustre acima do palco obrigava a câmera a manter-se a distância. Por outro lado, o palco italiano⁸, no qual Martin Fraudreau filmou a encenação de *Le Bourgeois gentilhomme*, de Benjamin Lazar, em 2004, permitia ocultar completamente o público. Porém, ele aparece várias vezes nos limites da tela – quer tenha sido incluído de propósito por Fraudreau, ou por necessidade, para mostrar a ribalta iluminada por velas, a câmera precisou ser recuada e não pôde evitar que os assentos das primeiras filas aparecessem no quadro. Finalmente, na versão fílmica de *Hamlet*, feita em 2010 por Robin Lough, a partir da encenação de Nicolas Hytner, a plateia é visível e audível apenas no início do espetáculo e durante o entreato – com risos escassos e quase imperceptíveis. Talvez esta escolha pretenda fazer com que o público do filme aproprie-se do palco

de forma mais imediata, mas tal procedimento tende a gerar uma descontextualização em relação ao conjunto do acontecimento. Neste caso, os espectadores da sala de cinema na qual eu assisti à retransmissão de *Hamlet* pelo projeto *National Theater Live*⁹ me pareciam muito mais presentes do que os da sala do *National Theater*, e eles aplaudiram no final da retransmissão, como teriam feito se houvessem assistido à interpretação do espetáculo de Nicholas Hytner em carne e osso. Assim, a presença dos atores comunica uma emoção que pode ser vivida no presente, mesmo que este momento presente seja distinto geograficamente e temporalmente daquele vivido pelo público do espetáculo¹⁰.

Poderíamos, então, considerar como axiomático que a presença manifesta-se de formas múltiplas e adotar, desse modo, a definição de “efeito de presença”, introduzida por Josette Féral, para concretizar as diversas manifestações da presença, especialmente no caso de dispositivos mediados: “O efeito de presença é o sentimento de um espectador de que os corpos ou objetos percebidos por seus olhos (ou por seus ouvidos) realmente estão ali, no mesmo espaço e no mesmo tempo nos quais ele se encontra, mesmo sabendo que eles estão ausentes” (Féral; Perrot, 2012, p. 26)¹¹. Bourassa desenvolveu essa noção, acrescentando que os efeitos de presença descrevem

[...] os procedimentos envolvidos na indução do sentimento de presença no sujeito em situação de experiência mediada. [...] O termo ‘efeito’ designa aquilo que age, que opera. Ele também designa aquilo que destaca um fenômeno por ostensão. Da perspectiva do dispositivo material, ele refere-se a fenômenos de acentuação ou de alteração da presença através de estratégias de aumento, amplificação, ampliação, simulação, substituição, subterfúgio ou deslocamentos (Bourassa, 2013, p. 133)¹².

Estas estratégias de aumento e amplificação certamente fazem referência às reflexões de Gérard-Denis Farcy e René Prédal, que afirmam que haveria “[...] uma distância além da qual a presença do ator ficaria diluída” (Farcy; Prédal, 2001, p. 18)¹³, corroborando a recusa de André Bazin em opor texto cênico e filme-teatro apenas quanto à noção de presença. Em *Théâtre et cinéma*, Bazin sugere que a presença pode ser recuperada com a proximidade artificial permitida pelos planos fechados e pela multiplicação dos pontos de vista (Bazin, 1951, p. 234). Ele destaca, assim, um novo paradoxo do ator do filme-teatro: mesmo estando tecnicamente inacessível, pois ausente do espaço onde o filme é assistido, o ator parece mais presente

em razão da proximidade dos planos fechados que inspiram uma intimidade física com ele. Consequentemente, se considerarmos que a presença do ator no palco garante certa imediatez, o mesmo ator percebido a partir de um lugar mais distante na plateia tende a perder sua materialidade – mesmo que este argumento também possa ser relativizado em função da topografia do teatro e da distância entre o assento do espectador e o palco.

Esses efeitos de ampliação são utilizados frequentemente nos filmes-teatro: Martin Fraudreau, na filmagem de *Le Bourgeois gentilhomme* em 2004, explora os enquadramentos aproximados para reduzir a distância entre o palco e o público do filme. O diretor também utiliza efeitos de simulação que permitem provocar uma participação ativa por parte da plateia do filme. Dessa forma, a montagem tem um papel fundamental para mostrar a imediatez inerente ao texto cênico. Por exemplo, no texto de Molière o professor de música convida seus músicos – e seu público – com esta fala elocutória: “Venham, entrem nesta sala, e aguardem aqui, até que ele chegue” (Molière, 2010, p. 265)¹⁴. No teatro, esse convite é ainda mais impressionante em razão da maneira como o personagem aparece: ele – e o professor de dança, depois dele – entra em cena através de um acesso que se encontra diante do público, na borda do palco, mas que até então não é percebido por estar camuflado no cenário. Os professores de música e de dança, com suas entradas inesperadas, surpreendem o espectador do teatro que os vê surgir por essas aberturas. Neste momento específico da ação, Fraudreau decide *mostrar* as entradas desses personagens por meio de uma mudança de enquadramento. Assim, ele recria a imediatez da surpresa através de uma utilização adequada da edição: o primeiro plano fechado mostra o gesto do professor de música abrindo a porta; o enquadramento da câmera duplica o enquadramento dessa porta (Figura 1).



Figura 1 – Imagem do filme, *Le Bourgeois gentilhomme*, de Martin Fraudreau (2004).

Segue-se, então, um plano aberto do palco, que permite ao espectador do filme-teatro orientar-se e observar os dois personagens que surgiram do cenário em seu contexto cênico (Figura 2).



Figura 2 – Imagem do filme, *Le Bourgeois gentilhomme*, de Martin Fraudreau, 2004.

A maneira como são apresentadas as entradas em cena dos professores de dança e de música demonstra uma escolha de filmagem bastante representativa por parte do diretor e que contribui para o efeito de imediatez em relação ao espectador do filme. Fraudreau cria um efeito de surpresa destinado ao público do filme, similar ao efeito suscitado no teatro, por meio da retórica fílmica – neste caso: escala dos planos, enquadramento e edição. Estas escolhas de filmagem são justificadas pela escrita do filme-teatro, mas não contrariam as especificidades do texto cênico. De fato, por um lado, a direção de Fraudreau valoriza a perspectiva de seu espectador, pois ela promove uma proximidade que compensa a ausência por meio do plano fecha-

do – o que havia sugerido Bazin. Por outro lado, mesmo que o diretor dê preferência a uma enunciação preponderantemente fílmica, seu trabalho manifesta uma recusa a fragmentar o espaço cênico de forma arbitrária, valorizando a profundidade do campo, o todo ao invés do detalhe – como mostra o plano de conjunto que vem logo após o plano fechado do professor de música. Fraudreau transfere as especificidades do texto cênico para o campo da mídia fílmica, colaborando assim com o efeito de surpresa originalmente presente na encenação de Benjamin Lazar.

Os próximos exemplos destacam os efeitos de substituição e de subterfúgio mencionados por Bourassa. Nos filmes-teatro *La Cantatrice chauve*, *Phèdre* e *1789*, a participação da plateia do teatro é empregada para comunicar a autopoiese constitutiva do acontecimento cênico à plateia do filme.

Na encenação de *La Cantatrice chauve*, de Ionesco, feita por Jean-Luc Lagarce, o papel metarreflexivo atribuído ao personagem Mary serve de intermediário entre os públicos do teatro e do filme, especialmente quando ela enuncia para a plateia as notas de rodapé – acrescentadas por Ionesco nas edições posteriores ao texto e nas quais ele comenta a primeira encenação de sua peça¹⁵. Nesses apartes para a plateia, o diretor do filme homônimo, Vincent Bataillon, utilizou sistematicamente o olhar para a câmera, atraindo a atenção de seu espectador e colocando-o na posição do espectador do teatro. O próprio Lagarce havia revelado a seus espectadores os diferentes desfechos imaginados por Ionesco. Nesse sentido, Sra. Smith toma a palavra e dirige-se diretamente à plateia para anunciar que a empregada deveria aparecer mais uma vez e avisar que: o jantar estava pronto; policiais deveriam chegar para fuzilar espectadores e mandar o público sair do teatro; o próprio autor viria insultar a plateia. Sem ter encontrado o fim ideal, Ionesco sugere que a peça recomece. Lagarce vai além da ideia de Ionesco e envolve mais uma vez a plateia com a sugestão de um desfecho adicional por parte dos atores: eles ficam sentados em silêncio diante da plateia. Neste momento do filme, a câmera recua, mostrando um público perplexo que, finalmente, decide aplaudir. Mas os atores levantam-se e buscam algumas espectadoras na plateia. Mesmo que, até esse momento, o público não houvesse aparecido no enquadramento da câmera, Bataillon decide incluí-lo quando os atores passam fisicamente para o espaço da plateia. De fato, a partir de tal momento, as tomadas alternam-se entre o palco e a plateia. Os métodos de filmagem e de direção são adaptados com o objetivo de comunicar ao receptor do

filme a experiência de seus equivalentes no teatro: a incerteza do espectador do teatro é mostrada por meio de um afastamento da câmera e por vários planos fechados que evidenciam algumas reações individuais do público.

Outra quebra inesperada da quarta parede também é simulada na encenação de *Phèdre*, de Patrice Chéreau. Em 2004, Stéphane Metge dirige o filme homônimo a partir de várias apresentações com público no *Théâtre de l'Odéon*. Este teatro tem uma disposição semelhante à do teatro *Bouffes du Nord*, no qual Ricardo Aronovitch havia gravado sem público a encenação de *Hamlet*, por Peter Brook, em 2002. A gravação do filme em presença do público, claramente, faz parte da concepção de Metge. Contrariamente ao *Hamlet* de Aronovitch, no filme de Metge os planos próximos são muito ocasionais, enquanto os planos médios são mais comuns quando a câmera se aproxima dos atores – com exceção do personagem de Fedra e do cadáver de Hipólito, quando ele é mostrado em cena. Esse distanciamento ocorre por pelo menos duas razões: a topografia do espaço cênico e a intenção de incluir o público durante a filmagem (Figura 3).

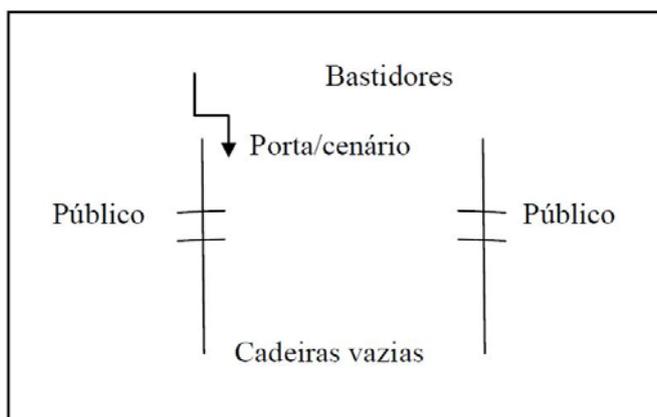


Figura 3 – Topografia do palco.

A plateia fica em duas bordas do palco, frente a frente, e o cenário ocupa as duas outras bordas – os bastidores de um lado e algumas cadeiras vazias¹⁶ de outro –, limitando a câmera a manter-se, ou em uma abertura em direção dos bastidores, ou nas arquibancadas. Ainda que as capacidades técnicas das câmeras permitissem a proximidade, os planos fechados colocariam o público fora do enquadramento e denegariam sua presença. Mas, justamente, o espaço da plateia faz parte do texto espetacular de Chéreau, e a presença do público tem um papel crucial, mesmo que ele não participe de forma interativa no espetáculo.

As primeiras imagens mostram o público instalando-se nas arquibancadas; essas imagens são feitas a partir de uma abertura nos bastidores, com a câmera imóvel. Essa introdução antecipa o papel da plateia, cuja presença é perceptível na tela, mas que também tem a função de concretizar uma relação e uma prolongação intencional do espaço cênico. Quando o espetáculo começa, Hipólito surge da arquibancada sem qualquer prenúncio – como os três sinais, um pouco fora de moda atualmente, ou a abertura das cortinas, quando o teatro é equipado com este material, ou ainda, uma mudança de luz. A encenação dessa aparição duplica o efeito *in media res* do texto de Racine: “A decisão está tomada, meu bom Terameno, eu parto, / Abandono Tresaena, esta cidade amada” (Racine, 2010, p. 821)¹⁷. Em outros momentos, Terameno senta-se em meio à plateia, e Teseu chora quase aos joelhos de uma espectadora. O público da primeira fila não espera uma intromissão tão brutal em seu espaço e tem o reflexo de afastar-se. Mais tarde, um espectador, agora prevenido, reage rápido retirando seu programa do degrau no qual Hipólito vai colocar-se. A encenação de Chéreau impõe uma presença dos atores que é incontestavelmente carnal e propõe uma copresença bastante marcada, pois os personagens agem em um espaço que envolve a plateia – ou a delimitação simbólica do espaço da plateia.

A interferência suscitada pela proximidade física dos atores produz pelo menos dois efeitos dramaturgicos. Por um lado, essa interação entre os atores e o público corresponde às três funções, estabelecidas por Vuillemin: de focalização, didática e de efeito de realidade. Assim, ao tomar o espaço da plateia, os atores colocam em destaque suas presenças corporais – função de focalização. Com isso, o espectador conscientiza-se de sua própria posição no processo criativo: “[...] o ato de recepção envolve o processo da produção que não poderia [...] ser concebido sem a participação de uma instância receptora” (Vuillemin, 2010, p. 124)¹⁸ – função didática. Enfim, como ele próprio ultrapassa a fronteira do palco, o personagem impõe uma proximidade com seu público que atenua a divisão entre realidade e ficção – função de efeito de realidade. Por outro lado, essa interferência força uma integração entre palco e plateia, permitindo unificar os dois componentes inter-receptivos essenciais à autopoiese teatral. No entanto, esse dispositivo requer uma interação com o público sem que os atores dirijam-se diretamente a ele. Assim como o teatro dramático de Racine, que se opõe às trocas com a plateia para conservar a ilusão ficcional, a encenação de Chéreau não propõe

uma quebra verdadeira da quarta parede. Mesmo que a ficção surja de forma brusca no espaço de realidade do público, a separação entre o universo imaginário e o mundo real permanece intacta. De fato, diferentemente do teatro épico, no qual a quebra da quarta parede é intencional, para romper a ilusão de realidade na qual o espectador abandona-se, os atores de *Phèdre* nunca solicitam a participação da plateia, e nunca olham diretamente para a câmera. Mesmo que, às vezes, a proximidade entre eles e alguns espectadores pertença ao campo da intimidade¹⁹, não há troca de olhares ou palavras. Consequentemente, o modo de interação empregado por Chéreau não gera nenhuma interrupção da diegese.

Desse modo, a encenação de *Phèdre* favorece uma atitude de “denegação”, que Pavis define como um fenômeno dialético no qual o espectador encontra-se em uma alternância contínua entre identificação e distanciamento, entre ilusão e realidade: “[...] existe ao mesmo tempo separação entre palco e plateia e constantes cruzamentos entre eles” (Pavis, 1996, p. 277)²⁰. No texto espetacular de Chéreau, os atores investem-se nessa denegação sem que, teoricamente, haja quebra da quarta parede, como se distendessem essa membrana invisível em diversas direções sem nunca rompê-la. Os espectadores, por sua vez, tentam manter o pacto de adesão a esse sistema.

As estratégias de focalização exploradas por Chéreau são transmitidas por meio das técnicas de filmagem de Metge, concebidas para amplificar a perspectiva e a participação do público do filme. Metge prioriza o ponto de vista da plateia ao multiplicar as tomadas a partir das duas partes laterais nas quais estão as arquibancadas, mas, além disso, ele também proporciona ao espectador do filme um olhar inédito – através de uma abertura nos bastidores – que não é permitido ao espectador do teatro. Esse olhar é justificado, pois se trata do olhar do diretor, como é possível perceber mais tarde, quando a câmera mostra Chéreau na penumbra da entrada dos bastidores, sorrindo, antes dos créditos finais. A inclusão do ponto de vista do diretor traz uma presença adicional e um sinal suplementar de reflexividade: o próprio Chéreau estava *ali* e seu olhar, por meio de uma transferência, enriquece o olhar do público do filme.

Dessa forma, a encenação de Chéreau e a direção de Metge manifestam, cada uma à sua maneira, a presença física e psicológica dos atores em copresença com a plateia. A gravação de *Phèdre* satisfaz às necessidades de

autopoiese teatral, pois o público do teatro, além de ser perceptível – visível e audível pelos espectadores fílmicos –, é participante. Chéreau intensifica a relação entre os públicos do teatro e do filme, ao fazer com que a presença do primeiro torne-se sensível o suficiente para que o segundo projete-se e reaja virtualmente aos momentos nos quais os atores invadem o espaço do espectador teatral. O público cênico funciona, assim, como um propulsor para o público do filme, e possibilita que o acontecimento cênico seja situado em uma realidade espaço-temporal capaz de concretizar a relação palco/plateia.

Tal processo de substituição também é empregado por Ariane Mnouchkine, em 1973, na filmagem do espetáculo *1789*. Mnouchkine deixa sua câmera participar da experiência dos espectadores presentes no espetáculo para dar ao público do filme os diferentes pontos de vista da plateia do teatro: o técnico circula entre as plataformas cênicas com a câmera nas mãos. Este procedimento gera uma imagem instável que, associando-se aos movimentos dos participantes, sugere certa subjetividade. O efeito de imersão na ação permite reforçar a identificação do público do filme com o do teatro. Além disso, as transições obtidas com a montagem e a obstrução da objetiva da câmera transmitem uma impressão de mobilidade e, às vezes, mesmo de confusão, colaborando para a comunicação da imediatez do texto espetacular (Figura 4).

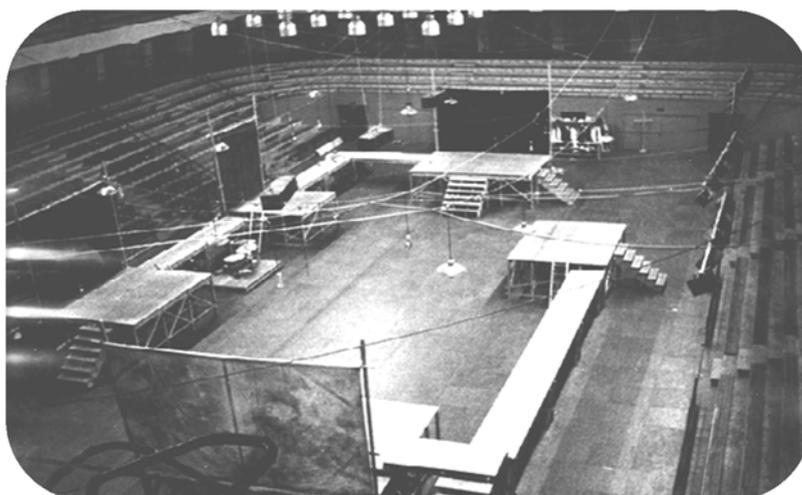


Figura 4 – Foto. Dispositivo cênico de *1789*. Fonte: Théâtre du soleil²¹.

Depois dessa experiência, Mnouchkine explorou diversos métodos de filmagem, adaptando-os ao dispositivo cênico de suas encenações. Para o filme *Le Dernier Caravansérail*, ela repensa de forma drástica a maneira de

realizar o registro e exclui a plateia da filmagem, buscando intensificar a identificação do público do filme. Ela emprega dois conceitos teorizados por Bazin: o de proximidade, já mencionado, e o da ontologia da imagem fotográfica²², que contribui para o efeito de subterfúgio, um dos elementos dos efeitos de presença desse filme.

A primeira parte do espetáculo foi apresentada durante o festival de Avignon, em 2003. O filme, que também é dirigido por Mnouchkine, foi gravado na *Cartoucherie*, em 2005, e integralmente exibido na *Cour d'Honneur* de Avignon, em 10 de julho de 2006. Assim como o espetáculo, o filme começa com a travessia de um rio, mas a primeira imagem é um plano fechado no rosto de um dos personagens, um atravessador. Dessa forma, desde a primeira cena, os pontos de vista do público do teatro e do filme têm um tratamento totalmente diferente. A plateia da *Cartoucherie* assiste à travessia do rio lateralmente e a certa distância, que varia de acordo com sua posição no teatro (Figura 5):

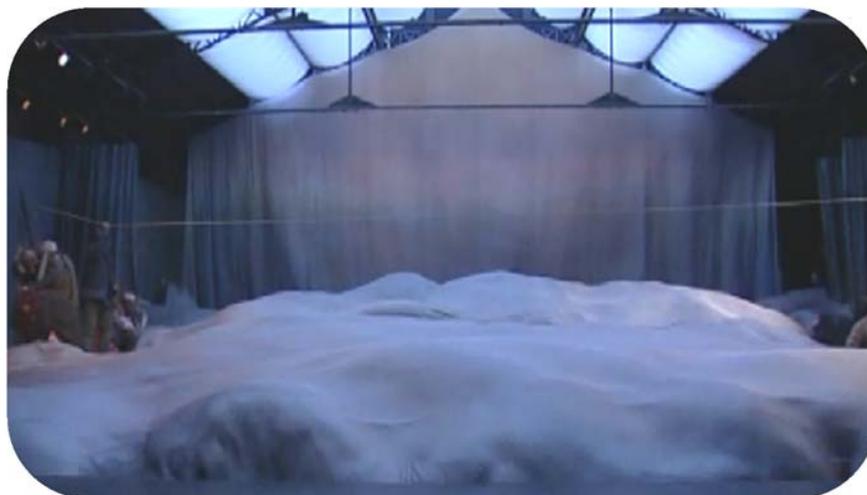


Figura 5 – Imagem do DVD. Conteúdo complementar: *Et au théâtre, c'était comment? Le Dernier Caravansérail*, de Ariane Mnouchkine (2006).

O público do filme encontra-se frente a frente com os personagens (Figura 6):



Figura 6 – Imagem do filme, *Le Dernier Caravansérail*, de Ariane Mnouchkine (2006).

Essa mudança de perspectiva é importante por duas razões. Em primeiro lugar, porque, para envolver-se de maneira mais efetiva na ação, o espectador do filme, fisicamente ausente do teatro e sem acesso à presença material dos atores, deve aproximar-se virtualmente deles. Dessa forma, a presença é recuperada de duas maneiras: pela proximidade artificial que a câmera proporciona e pela multiplicação dos pontos de vista. Em segundo lugar, como a plateia do filme está posicionada no eixo do rio, os personagens entram e saem do quadro da câmera da mesma forma que os personagens do filme *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*²³, ou seja, eles deslocam-se no fundo em direção ao primeiro plano – o operador de câmera dos irmãos Lumière posiciona-se frente aos trilhos, com um ponto de fuga no fundo da tela (Figura 7).



Figura 7 – Imagem do Filme Lumière número 653: *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (França). © Institut Lumière. Frères Lumière (1895)²⁴.

Essa escolha de composição traz duas consequências para o envolvimento da instância receptora na ação. Por um lado, a diversidade das escalas de planos garante uma composição plástica que dá volume à bidimensionalidade da imagem, reforçando a ilusão de sua tridimensionalidade. A profundidade do campo, obtida por meio da perspectiva, busca produzir um espaço imaginário em conformidade com a percepção óptica do mundo real (Figura 8).



Figura 8 – Imagem do Filme Lumière número 653: *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (França). © Institut Lumière. Frères Lumière (1895)²⁵.

Por outro lado, o efeito de ampliação criado pelo corpo do personagem no primeiro plano, que ultrapassa bastante os limites do enquadramento, solicita a atenção do espectador, pois ele concretiza o espaço invisível do extracampo. De acordo com Bazin, no cinema, o mundo é mostrado como um reflexo em um espelho, ou seja, os limites da tela seriam os limites desse espelho. O extracampo está aberto para o infinito, fazendo pensar em um mundo real tão vasto quanto o do espectador. Este último é absorvido pelo espaço infinito desse mundo, como se a tela fosse uma “janela para o mundo” (Bazin, 1951, p. 244)²⁶. O enquadramento ganha, assim, uma função centrífuga e esse personagem que o excede cria uma relação entre o mundo imaginário visível no interior do quadro e o mundo do espectador, real e exterior ao quadro – essa escolha de composição permite ultrapassar as limitações da quarta parede. De fato, o espaço compreendido entre os limites da tela é fechado apenas de forma relativa e virtual. Como afirma Gilles Deleuze, esse espaço é comunicante: “Este é o primeiro sentido do que chamamos extracampo: se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior ou outro, com o qual o primeiro forma um maior, e que por

sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo extracampo” (Deleuze, 1983, p. 29)²⁷. Assim, mesmo que o enquadramento destaque a existência de um extracampo, este não separa necessariamente o espaço imaginário do personagem do espaço material do espectador. Este último tem consciência de não pertencer ao mundo imaginário, mas o potencial de um espaço aberto ao infinito reduz de maneira paradoxal a distância entre os espaços real e ficcional e convida o espectador a projetar-se mentalmente no universo fílmico: “Em um contexto midiático, a atenção alterna entre a materialidade do mundo físico no qual se situa o corpo do sujeito, a mediação por meio de dispositivos tecnológicos e a dimensão simbólica no espaço imaginário” (Bourassa, 2013, p. 130)²⁸. Essa solicitação de ultrapassar a separação entre os mundos ficcional e real ocorre de acordo com um procedimento, verificado por Batista Alberti, que confere aos personagens-testemunhas um papel de substitutos entre o palco e seu espectador, entre o campo e o extracampo. O personagem cujo corpo obstrui a metade da tela é o personagem-propulsor²⁹ que inclui o espectador da tela no mundo imaginário.

Ao reformular o cenário de *Le Dernier Caravansérail* para fazer o filme, Mnouchkine exacerba esse fenômeno de ilusão fílmica a fim de reduzir a distância entre o palco e a tela. Os cenários do texto espetacular precisam ser simplificados por serem muito numerosos, visto que o espetáculo abrange um grande movimento espaço-temporal. A ação da história estende-se durante dois anos, de 2000 a 2002, e a extensão geográfica vai de países como a Inglaterra e a França até a Nova Zelândia, passando pelo Afeganistão, Irã, Rússia e Bósnia e Herzegovina. Assim, em razão das necessidades materiais do espetáculo, cada cenário constitui por si só uma entidade mínima que deve ser deslocada rapidamente pelos maquinistas e transportável durante as turnês. A essência de cada cenário é acomodada sobre plataformas móveis facilmente colocadas e retiradas do palco. O universo espaço-temporal dessas plataformas móveis é materializado por meio de uma escolha de características distintivas que se referem a lugares e a momentos precisos da narrativa – imagens documentais em uma televisão, vestuário, línguas faladas, etc. – bem como de elementos de sinédoque – um galho para representar uma árvore, uma parede com uma janela para representar uma casa –, e de elementos metafóricos, como a sonoplastia que figura uma chuva que não toca os atores ou veículos audíveis, mas invisíveis. Cada plataforma é uma representação condensada de naturalismo, cujo objetivo é uni-

camente semântico. A imaginação do público completa esse espaço referencial, contrastando com o resto do palco que, comparativamente, fica *vazio* (Figura 9).



Figura 9 – Imagem do DVD. Conteúdo complementar: *Et au théâtre, c'était comment?. Le Dernier Caravansérail*, Ariane Mnouchkine (2006).

Porém, a dimensão relativamente reduzida desses cenários exigiria a utilização sistemática de planos fechados durante a filmagem. Para filmar seu espetáculo, Mnouchkine decide criar cenários melhor adaptados à retórica fílmica – decisão que implica em excluir o público *in situ*. A grande maioria dos cenários foi, então, consideravelmente transformada para a filmagem do espetáculo: as cenas de chuva torrencial tornam-se tangíveis, a neve artificial cobre toda a extensão do palco, os caminhões e barcos têm tamanho natural, os interiores e exteriores são extremamente variados e refletem de forma meticulosa cada país e cada cultura. O sistema de efeitos especiais, sonoros e visuais, é tão refinado que seria materialmente impossível utilizá-lo durante uma representação com público. A mídia fílmica, no entanto, permite uma ubiquidade difícil de obter no teatro, em razão das interrupções ocasionadas pelas mudanças de cenário. Na tela, o espaço é preenchido, os cenários ocupam completamente a objetiva da câmera e produzem uma impressão de realidade bastante forte.

As cenas do filme são gravadas no interior da *Cartoucherie*. Mas os cenários são tão realistas, a iluminação e a sonoplastia são tão requintadas, que a ilusão pode ser desconcertante. Por exemplo, na primeira tomada da cena inicial, antes que a câmera passe do plano fechado ao plano geral, mostrando as ondas feitas de seda, nada permite identificar que a cena não é inter-

pretada em um exterior. A cena curta que ocorre na África também reproduz perfeitamente uma rua animada, ruidosa e cheia de fumaça; e as cenas noturnas, filmadas em câmera baixa, mostram um céu estrelado extremamente realista (Figura 10).



Figura 10 – Imagem do filme, *Le Dernier Caravansérail*, Ariane Mnouchkine (2006).

Ainda, uma das últimas cenas mostra uma mulher em uma cabine telefônica à beira do rio Tâmis. No palco do teatro, a mulher parecia isolada, separada do mundo pela imensidão do espaço que a cercava – este vazio era preenchido apenas pelos efeitos sonoros que permitiam ao público representar mentalmente as margens do rio londrino (Figura 11).



Figura 11 – Imagem do DVD. Conteúdo complementar: *Et au théâtre, c'était comment? Le Dernier Caravansérail*, Ariane Mnouchkine (2006).

No filme, a situação é idêntica, a mesma mulher conversa na mesma cabine. No entanto, nosso olhar é completamente iludido por diversos fatores: a luz dos refletores – situados extracampo – sobre o tecido acetinado do rio, a perspectiva criada pelas luzes dos barcos em miniatura, brilhando ao

longe, a brisa que toca os cabelos da personagem, a sutileza sonora da cena. Estes elementos fazem com que se esqueça de que a filmagem foi realizada em um palco de teatro (Figura 12).



Figura 12 – Imagem do filme, *Le Dernier Caravansérail*, Ariane Mnouchkine (2006).

A ilusão de realidade é obtida pela sutileza dos efeitos especiais que confundem os sentidos: esta mulher parece encontrar-se de fato à beira do Tâmbisa, como ela indica a seu interlocutor ao telefone. A cena emprega, de maneira incontestável, um dispositivo fílmico capaz de encenar/reunir os elementos ilusórios com o objetivo de desiludir os sentidos. Essa cena é um verdadeiro *golpe de teatro* cujo prazer estético amplifica-se juntamente com a consciência de que a ilusão, ao invés de ser abafada pelas possibilidades do filme, é, ao contrário, reivindicada – como em uma hipotipose, nós *vemos* o rio graças ao som – e, sobretudo, levada a seu paroxismo: os sentidos enganam a razão.

Evidentemente, a passagem pelo registro fílmico opera uma transformação sobre a presença intrínseca ao espetáculo – e os fenômenos que se relacionam a ela, como a aura, a imediatez, a copresença, a semiose e a auto-poiese. Todavia, essa noção, que fundamenta a diferença irreduzível entre espetáculo cênico e filme-teatro, é atenuada, pois as estratégias empregadas para solicitar a atenção da plateia do filme presentificam, ao mesmo tempo, o público ausente, tornam presente aos espectadores da tela a consciência do *hic et nunc* daquilo que lhes é apresentado.

No caso de *Le Bourgeois gentilhomme*, as estratégias de amplificação e de simulação permitiram alcançar efeitos de presença por meio de um sistema de transferências eficaz, de elementos especificamente fílmicos. Frau-

dreau levou em consideração os meios semióticos do teatro (proxêmica, cinesia e cenografia) e retomou-os em seu trabalho, dando importância a alguns procedimentos vindos do cinema e da encenação (edição, escala de planos, enquadramento) para sensibilizar a atenção do público do filme e proporcionar-lhe um efeito de surpresa semelhante àquele experimentado originalmente pelo público *in situ*. Tal efeito é vivido no presente da exibição do filme, mesmo que, do ponto de vista espaço-temporal, seja deslocado em relação ao momento da apresentação efetiva.

Quanto à filmagem de *Phèdre*, foram concebidos meios de focalização que permitiram materializar a copresença entre palco e plateia nos momentos em que os atores entravam no espaço convencionalmente reservado ao público – trata-se de estratégias utilizadas também por Lagarce, em sua versão de *La Cantatrice chauve* (2007). Por um lado, essas interações destacam a corporalidade do ator e reforçam a materialidade espaço-temporal do acontecimento espetacular; por outro lado, a reminiscência física da relação entre palco e plateia atua como um substituto psicológico que inclui o espectador fílmico na autopoiese teatral. Assim, esta última não é mais exclusiva ao texto cênico, mas é transposta para o campo do filme-teatro: mesmo que a espectadora do filme não esteja no teatro, ela é capaz de projetar-se nele.

Os filmes-teatro de Mnouchkine também procuram dar destaque à perspectiva de seus espectadores, mesmo que os dois exemplos escolhidos mostrem isso de maneiras diferentes: imersão total na plateia do teatro para *1789*, e reconfiguração integral do dispositivo cênico para *Le Dernier Caravansérail*. A escolha de modificar a cenografia deste último, desenvolvendo cenários mais apropriados à retórica fílmica, não se deve apenas a uma necessidade funcional, mas resulta, sobretudo, de uma exigência de destacar a perspectiva do espectador do filme. Do mesmo modo que na noção de subterfúgio proposta por Bourassa como um dos elementos essenciais dos efeitos de presença³⁰, Mnouchkine utiliza o caráter ontológico da imagem fílmica para perturbar os limites entre ver e saber: os olhos não distinguem mais o que pertence ao mundo real e o que é um efeito de ilusão. O espectador sabe que as imagens do mundo que ele observa na tela são o produto de um artifício, de uma composição engenhosa feita em um palco de teatro, no entanto, se acreditar em seus sentidos, o que vê parece ser um reflexo do mundo real. Essa cena mostra de maneira precisa a definição do efeito de

presença teorizado por Féral, pois essa dissociação encontra-se na base dele. Como no caso do efeito de real, conceitualizado por Roland Barthes³¹, os signos representados pelos cenários, sons e luzes atuam como subterfúgios para a criação de uma ilusão de realidade. Ao reduzirem a distância entre ilusão e realidade, eles não apenas facilitam a suspensão voluntária da incredulidade, mas também ajudam, por meio de substituição, a aproximar o presente da representação do presente da exibição mediatizada.

Eu gostaria de terminar este artigo com uma defesa do filme-teatro. Como foi demonstrado, a noção de presença não é totalmente impensável na tela. Apesar disso, no entanto, ela continua sendo utilizada para embasar discursos que são prejudiciais para o filme-teatro, por pelo menos duas razões.

Primeiramente, esses discursos baseiam-se em uma comparação desleal. Frequentemente, a avaliação das especificidades genéricas do texto cênico e do filme-teatro ocorre de acordo com uma lista de *topoi* recursivos que criam uma separação estética irreduzível entre esses dois modos de representação. No entanto, essas divergências são evidentes e percebidas apenas como negativas no contexto de uma comparação que não faz sentido, pois texto cênico e filme-teatro constituem duas práticas cujas especificidades sempre serão diferentes – felizmente, para seus simpatizantes respectivos e comuns. Por que comparar dois meios de expressão cujas especificidades são irreduzíveis? Por que comparar gêneros cujas características existem apenas como traços distintivos? A não ser que se destaque as diferenças para observá-las melhor, como Susan Stanford Friedman propõe em seu artigo *Why not compare*, ao afirmar uma evidência: “Descrever uma coisa utilizando os termos de outra pressupõe o conhecimento da primeira com a qual se compara a segunda. O elemento conhecido age como meio de comparação com o elemento desconhecido, impondo uma relação de desigualdade” (Friedman, 2011, p. 753-754)³². O processo de comparação nunca é neutro e, frequentemente, subentende uma vontade de avaliação e de julgamento em detrimento do comparado³³. Ela observa, no entanto, que a recusa em comparar pode impedir a identificação de novas qualidades compartilhadas pelos dois objetos comparados: “[...] colocados lado a lado, cada um em seu próprio contexto, mas considerados em suas des/semelhanças, os textos colacionados revelam novas perspectivas sobre eles mesmos, bem como conceitos inéditos” (Friedman, 2011, p. 758-759)³⁴. O objetivo de Friedman consiste em

fazer emergir os poderes benéficos da atividade comparativa. Considerada dessa forma, a atividade de comparar é produtora de relatividade, de novos conceitos e, sobretudo, elimina a hierarquia. De fato, qual a utilidade da comparação que apenas reforça as diferenças? Ao contrário, a comparação deve estimular a construção de novas opiniões, de maneiras de pensar inéditas. Nesse contexto, a atividade comparativa é dinamizada, ela ultrapassa a reprodução de diferenças básicas, buscando estabelecer um diálogo entre mídias heterogêneas. A análise comparativa torna-se, assim, um encontro de reciprocidades ao invés de ser um concurso de antagonismos. Consequentemente, a comparação do texto dramático e/ou do texto cênico com o filme-teatro deve não apenas envolver a aceitação de suas disparidades mas, sobretudo, deve levar a um enriquecimento recíproco. Como se confirma neste ensaio, certos artistas teatrais como Mnouchkine exploram essas diferenças para conceber novos modos de escrita.

Em segundo lugar, esses discursos não levam em consideração um princípio fundamental, que consiste em aceitar as limitações (re)representativas inerentes a uma arte que (re)presenta outra, ou seja, que um texto espetacular seja (re)presentado em um regime (re)representativo heterogêneo, com todas as modificações provocadas pelas limitações dessa passagem de uma arte à outra. Em *Le Destin des images*, Jacques Rancière questiona a noção de irrepresentabilidade da imagem por meio deste quiasmo: “deduz-se que a ruptura com a representação na arte não é sua emancipação em relação à semelhança, mas a emancipação da semelhança em relação à [representação]”. Ele sugere, assim “[...] que o irrepresentável não existe enquanto propriedade de um acontecimento. O que existe são escolhas” (Rancière, 2003, p. 136; p. 145)³⁵. A arte do filme-teatro consiste em seguir as regras do regime de apresentação ao qual ele pertence, o que impede qualquer tipo de equação literal com a concepção cênica, seja ela qual for, pois as especificidades do primeiro são deslocadas, reformuladas e configuradas de maneira inevitável para um espaço de apresentação fundamentalmente fílmico. Comparar os fenômenos de presença do teatro e do filme faz sentido apenas se aceitarmos que a presença inerente ao texto espetacular não é efetiva ou literalmente traduzível pelo filme-teatro. Reivindicar uma forma de expressão própria é uma condição *sine qua non* para o filme-teatro. Mesmo se considerarmos que a presença cênica, em suas múltiplas manifestações, é *a priori* irredutível à mídia fílmica e que a imediatez essencial do

texto espetacular não é literalmente comunicável pelo filme-teatro, elas não são inconcebíveis, pois a enunciação fílmica permite comunicar um *nível de presença*³⁶, e expressar devidamente o prazer relacionado aos fenômenos de presença.

Notas

- ¹ Nota do tradutor: na versão em francês “l’absence est absolue, mais la présence a ses degrés”.
- ² N. Do T.: na versão em francês “Ce qui me gênait au théâtre, c’était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction”.
- ³ Proponho a expressão *filme-teatro* para destacar um critério de diferenciação, comum a todos os filmes feitos a partir de versões cênicas preexistentes. Em sua acepção, o filme-teatro inclui todas as formas possíveis (com/sem público, cenários alterados, mudanças no elenco, etc.), desde que dê destaque à sua enunciação própria e ao ponto de vista de seu público. Ver: Siméon (2013).
- ⁴ N. Do T.: na versão em francês “Dans les arts de la scène, le concept de présence est envisagé non seulement en fonction du sujet, mais également en fonction de l’acteur. Il est construit autour de sa corporalité: l’intensité de sa présence physique est au cœur de l’acte performatif. Elle renvoie à sa force attractive ou à son charisme capable de capturer l’attention du public”.
- ⁵ N. Do T.: na versão em francês “[...] Le *hic et nunc* de l’original constitue ce qu’on appelle son authenticité. [...] En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série”.
- ⁶ N. Do T.: na versão em francês, respectivamente, “Le théâtre, comme processus autopoïétique, n’existe pas pour être ‘vu’ (quelle extraordinaire réduction!), mais pour être expérimenté, vécu, partagé”, “nous sommes tous des êtres résonateurs avant d’être des êtres raisonnés”, “[...] Signaux qui peuvent modifier non seulement l’humeur et les émotions, mais aussi les niveaux hormonaux, la fonction cardiovasculaire” e “[...] L’apport du récepteur à la construction du sens sera plus important dès lors qu’il sera en résonance [...] Avec l’émetteur”.
- ⁷ N. Do T.: na versão em francês “Nous sommes présents là où notre attention se porte, que ce soit dans un environnement physique réel ou par le biais d’un dispositif médiatisé. [...] Dans les arts de fiction, l’immersion vécue au sein

d'un monde imaginaire constitue un puissant attracteur de l'attention du spectateur, qui engage son activité mentale. Lorsque l'action dramaturgique d'une performance ou d'un film le captive, son attention est absorbée entièrement par le devenir fictif des personnages ou des situations qui le rendent présent à l'acte de spectature”.

- ⁸ No teatro Trianon, em Paris.
- ⁹ O *National Theater Live* transmite, desde 2009, as filmagens das produções do *National Theater* de Londres.
- ¹⁰ Para mais informações sobre as relações entre os públicos do teatro e do filme, ver o artigo de Anna Andes (2017), *The Instability of Suspending Audience Disbelief: Filming Productions at The Globe and The National Théâtre*. Andes analisa as diferentes escolhas feitas pelos diretores do *NT Live* e do *Globe on Screen* sobre a questão de mostrar ou não o público do teatro no filme.
- ¹¹ N. Do T.: na versão em francês “l'effet de présence est ce sentiment qu'a un spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) sont bien là, dans le même espace et le même temps que ceux dans lequel il se trouve alors qu'il sait pertinemment qu'ils sont absents”.
- ¹² N. Do T.: na versão em francês “[...] Les procédés en cause dans l'induction du sentiment de présence chez le sujet en situation d'expérience médiatisée. [...] Le terme 'effet' désigne ce qui agit, ce qui opère. Il désigne également ce qui met en valeur un phénomène par ostension. Du côté du dispositif matériel, il renvoie à des phénomènes d'accentuation ou d'altération de la présence par des procédés d'augmentation, d'amplification, de grossissement, de simulation, de substitution, de subterfuge ou de déplacements”.
- ¹³ N. Do T.: na versão em francês “[...] Une distance au-delà de laquelle la présence du comédien se diluerait”.
- ¹⁴ N. Do T.: na versão em francês “Venez, entrez dans cette Salle, et vous reposez là, en attendant qu'il vienne”.
- ¹⁵ Nicolas Bataille foi o primeiro diretor do texto de Ionesco.
- ¹⁶ Estas cadeiras não têm função pragmática, pois ninguém se senta nelas. Sua função é dramática: de acordo com Chéreau, elas ilustram o caráter funesto do texto dramático, pois são deixadas na penumbra, referindo-se metaforicamente à fatalidade e à morte.
- ¹⁷ N. Do T.: na versão em francês “Le dessein en est pris, je pars, cher Thérémène, / Et quitte le séjour de l'aimable Trézène”.

- ¹⁸ N. Do T.: na versão em francês “[...] L’acte réceptif intègre le processus de la production qui ne saurait [...] Se concevoir sans la participation d’une instance réceptrice”.
- ¹⁹ De acordo com as categorias de Edward T. Hall, o espaço interpessoal é definido como *íntimo* quando dois indivíduos são separados por menos de 50 centímetros. Ver: Pavis (1996).
- ²⁰ N. Do T.: na versão em francês “[...] Il y a à la fois séparation entre scène et salle et chassés-croisés constant entre eux”.
- ²¹ Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/images/espaces-et-scenographies/1789-1970-1124?Lang=fr>>.
- ²² Ver: André Bazin (1981).
- ²³ Curta-metragem dos Irmãos Lumière (1895).
- ²⁴ Com a amável autorização do *Institut Lumière*.
- ²⁵ Com a amável autorização do *Institut Lumière*.
- ²⁶ N. Do T.: na versão em francês “fenêtre sur le monde”.
- ²⁷ N. Do T.: na versão em francês “Tel est le premier sens de ce qu’on appelle hors-champ: un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier en forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ”.
- ²⁸ N. Do T.: na versão em francês “Dans un contexte médiatique, l’attention oscille entre la matérialité du monde physique où se situe le corps du sujet, la médiatisation au moyen de dispositifs technologiques et la dimension symbolique dans l’espace imaginaire”.
- ²⁹ Alberti, Batista. *De Pictura* apud Jean-Claude Vuillemin (2010, p. 123). N. Do T.: na versão em francês “personnage-embrayeur”
- ³⁰ “Se falamos de ‘efeito’, é porque aparece a noção de um subterfúgio que engana a percepção” (Bourassa, 2013, p. 137). N. Do T.: na versão em francês “Si on parle d’‘effet’, c’est que se glisse la notion d’un subterfuge qui trompe la perception”.
- ³¹ Ver: Roland Barthes (1968).
- ³² N. Do T.: na versão em francês “Décrire une chose avec les termes d’une autre présuppose la connaissance de la première avec laquelle est comparée la seconde. L’élément connu opère comme moyen de comparaison avec l’élément

inconnu, imposant une relation d'inégalité"; e no original em inglês "In describing one thing in terms of another, comparison assumes knowledge of the one to which the other is compared. The known then operates as a measure of the unknown, standing in an unequal relation to it".

³³ No entanto, Friedman acrescenta que o ato de comparar é uma atitude automática, que permite dar sentido ao mundo, tornar compreensível o que não era compreensível.

³⁴ N. Do T.: na versão em francês "[...] mis côte à côte, chacun dans leur propre contexte, mais envisagés dans leur dis/similarité, les textes collationnés mettent au jour de nouvelles perspectives sur chacun, ainsi que des concepts inédits"; e no original em inglês "[...] Put side by side, each in its own distinctive context, but read together for their in/commensurability, texts in collage produce new insights about each, as well as new theoretical frameworks".

³⁵ N. Do T.: na versão em francês, respectivamente, "[...] Il s'en déduit que la rupture avec la représentation en art n'est pas l'émancipation par rapport à la ressemblance mais bien l'émancipation de la ressemblance par rapport à [la représentation]" e "[...] Qu'il n'y a pas d'irreprésentable comme propriété de l'événement. Il y a des choix".

³⁶ Josette Féral afirma que o efeito de presença é independente do tipo de dispositivo. Ver: Josette Féral e Edwige Perrot (2012).

Referências

1789. Direção: Ariane Mnouchkine. Paris: Le Théâtre du Soleil, 1973.

ANDES, Anna. The Instability of Suspending Audience Disbelief: Filming Productions at The Globe and The National Theater. In: SIMÉON, Sandrine; ALCAYAGA, Agathe Torti. **Coup de Théâtre**. Paris: Radac, 2017. P. 83-101.

BARTHES, Roland. L'Effet de Réel. **Communications**, Paris, v. 11, p. 84-89, 1968.

BAZIN, André. Théâtre et cinéma. **Esprit**, Paris, v. 19, p. 232-253, Août 1951.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Editions du Cerf, 1981.

BENJAMIN, Walter. **L'Œuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique**. Paris: Gallimard, 2000.

BOUCHEZ, Pascal. **Filmer l'Éphémère: récrire le théâtre (et Mesguich) en images et sons**. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 2007.

BOURASSA, René. De la présence aux effets de présence: entre l'apparaître et l'apparence. In: FÉRAL, Josette; PERROT, Edwige. **Le Réel à l'Épreuve des Technologies**. Les Arts de la scène et les arts médiatiques. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. P. 129-148.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 1: l'Image mouvement**. Paris: Minuit, 1983.

FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René. **Brûler les Planches, Crever l'Écran**. La présence de l'acteur. Montpellier: L'Entretiens, 2001.

FÉRAL, Josette; PERROT, Edwige. De la présence aux effets de présence. Ecart et enjeux. In: FÉRAL, Josette. **Pratiques Performatives, Body Remix**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012. P. 11-26.

FRANKENSTEIN. Réalisation: Tim Van Someren. London: National Theater Live, 2010.

FRIEDMAN, Susan Stanford. Why not compare? **PMLA**, New York, v. 123, n. 3, p. 753-760, May 2011.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

HAMLET. Dirección: Ricardo Aronovitch. London: BBC, 2002.

HAMLET. Dirección: Robin Lough. London: National Theater Live, 2010.

IONESCO, Eugène. **Notes et Contre-notes**. Paris: Gallimard, 1975.

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN en gare de la Ciotat. Dirección: Frères Lumière. Paris: Lumière, 1895.

LA CANTATRICE Chauve. Dirección: Vincent Bataillon. France: Arte, 2007.

LE BOURGEOIS Gentilhomme. Dirección: Martin Fraudreau. France: Arte France, 2004. 1 DVD.

LE DERNIER Caravansérail. Dirección: Ariane Mnouchkine. France: Bel Air Media, 2006. 1 DVD.

MOLIÈRE. Le Bourgeois Gentilhomme. In: FORESTIER, Georges (Ed.). **Œuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du Théâtre**. Paris: Dunod, 1996.

PHÈDRE. Dirección: Stéphane Metge. France: Arte, 2003.

RACINE. Phèdre. In: FORESTIER, Georges (Ed.). **Œuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Destin des Images**. Paris: Editions La Fabrique, 2003.

SIMÉON, Sandrine. Le film-théâtre, un troisième temps du théâtre? In: ALCAYAGA, Agathe Torti; KIEHL, Agathe; KIEHL, Christine. **Théâtre, Levain du Cinéma**; théâtre, destin du cinéma. Paris: Le Manuscrit, 2013. P. 169-183.

VUILLEMIN, Jean-Claude. Réflexions sur la réflexivité théâtrale. **L'Annuaire Théâtral**, Montréal, SQET, v. 45, p. 119-135, 2010.

Sandrine Simeon é professora do *Franklin & Marshall College*, na Pensilvânia, onde ensina francês e cinema. Sua pesquisa trata da filmagem de espetáculos teatrais. Suas publicações mais recentes incluem um volume para a revista do Radac, *Coup de théâtre*, artigos sobre a filmagem de teatro nas revistas *Coup de Théâtre*, *European Drama and Performance Studies*, e em *Théâtre, levain du cinéma; théâtre, destin du cinéma*.

E-mail: ssimeonf@fandm.edu

Este texto inédito, traduzido por André Mubarack, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

Recebido em 29 de novembro de 2016

Aceito em 6 de junho de 2017