

APREENSÃO ESTÉTICA E ESTESIA NO FILME ANNA KARENINA

Marília Hernandes Jardim – PUC-SP/COS/CPS¹

RESUMO

Baseado na obra de Liev Tolstói, o filme *Anna Karenina* (2012), dirigido por Joe Wright, nos revela, por meio de seu arranjo plástico, fortes relações no plano cromático: seja na cor da luz, dos figurinos ou do cenário, estas isotopias cromáticas podem ser mapeadas em oposições tímicas que mediam a narrativa de forma sutil, a partir de referências dadas pelo próprio Tolstói na obra original. Assim, por meio desta narratividade das cores, é possível apreender detalhes da narrativa verbal escrita que são omitidos no discurso verbal falado do filme, mas aparecem na plasticidade de sua enunciação. Este trabalho também busca desvendar, por meio da semiótica visual de Floch e da obra “*Da Imperfeição*”, de Greimas, a utilização dos efeitos de proximidade e distanciamento, e do elemento sonoro enquanto suporte de um fazer sentir.

PALAVRAS-CHAVE: Estesia; cromatismo; acidente estético; regimes de sentido; *Anna Karenina*.

INTRODUÇÃO

Jovem diretor inglês – o mais jovem já convidado a abrir o Festival de Veneza, com o filme “*Desejo e Reparação*” (*Atonement*), em 2007 – Joe Wright já é conhecido pelas exímias adaptações de clássicos e pelo uso de recursos não realistas como marca de momentos de tensão em suas narrativas. Em *Anna Karenina* (2012), estes suportes aparecem de maneira amadurecida, em utilizações mais ousadas e manifestas.

Além da reconstrução do período, percebida em cada detalhe da direção de arte – seja nas roupas, nas jóias, nos móveis, no *design* de interiores e, até mesmo, nos brinquedos e objetos técnicos encontrados no teatro, que serve de locação principal, há uma forte recuperação da Rússia Imperial em seus diversos aspectos: por exemplo, no uso do *ballet*, grande orgulho nacional da Rússia, que permeia diversos momentos-chave da narrativa. A própria escolha de um teatro como locação faz referência a um acontecimento da Rússia do século XIX: uma popularização das artes cênicas, tanto da opera quando do *ballet*, ao democratizar o acesso a algumas categorias de ingressos (ROSLAVLEVA, 1979). Simplesmente ao colocar todos os personagens no teatro – exceto a residência de

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC São Paulo, com orientação de Ana Claudia de Oliveira, a autora é figurinista e formada em Comunicação das Artes do Corpo, também pela PUC-SP. Atualmente, dedica-se ao estudo das Paisagens Verdes de São Paulo, pelo Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS) e aos impactos sócio-culturais da prática da constrição pelo uso do corset nas modas ocidentais de diversos períodos..

Konstantin Liévin, sujeito extremamente elitista e cujas opiniões políticas vão radicalmente contra a emancipação do povo e a democratização da educação e da cultura – Wright inicia sua obra com esta referência de igualdade vs. diferença, que vai de encontro à primeira frase do livro de Tolstói: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (2005).

Nesta ambientação, há uma força do elemento cromático que permeia a narrativa de ponta a ponta, e pode ser percebida com mais força nos três triângulos amorosos formados pelos personagens principais. No triângulo no qual se foca esta análise, formado por Anna Karenina, Aleksiei Vrónski e Kitty Cherbátkaia, é possível perceber a forte oposição tímica entre o vermelho enquanto cor disfórica – aspecto recorrente em diversas passagens da obra original, principalmente em referências à disforia do rubor, ou do sangue – e o azul, o amarelo e o branco enquanto cores eufóricas.

Permeando o aspecto cromático, diversos recursos sonoros são também isotópicos ao longo do desenrolar da narrativa, cujo efeito é, na maioria das referências, marcado pela disforia. Alguns destes aspectos aparecem já na obra original com muito destaque: é o exemplo do incessante e recorrente estalar de dedos de Karenin. Em outros casos, o diretor apenas cria e exagera novos efeitos sonoros, como no uso do som da respiração nas cenas do baile e da corrida de cavalos, aos quais não há referência na obra escrita, ou mesmo com o recurso à sonoridade do trem. Ao longo do filme, diversos pares cromático-sonoros podem ser identificados na construção da estesia (LANDOWSKI, 2005) buscada pelo diretor. Estes pares são, em momentos extremamente emblemáticos da narrativa, acompanhados pelo efeito conhecido como *XCU*, *extreme close up* (*close up* extremo), ou de um distanciamento proporcional.

Para tal análise, nos apoiaremos na teoria semiótica visual de Floch (1985, 2001), bem como na obra “Da Imperfeição”, na qual Greimas (1987, 2002) aborda o tema do acidente estético e dos elementos da apreensão estética e estésica – tais como a suspensão do tempo e do espaço, ou a esperança de uma total conjunção por advir (GREIMAS, 2002) – ambos extremamente presentes em Anna Karenina. Dada a extensão e a riqueza de detalhes da obra, fez-se necessário recortar esta análise em uma única cena chave do filme: a cena do baile em Moscou (25’27” a 32’41”), que pode ser tomada metonimicamente como representante do todo do filme. O objetivo desta análise, além de abordar os aspectos mencionados até então, será também o de mostrar esta relação de parte pelo todo presente nesta cena, além de indicar caminhos para uma futura análise que busque encontrar os mesmos efeitos nas demais cenas do filme de Wright.

O BAILE

Após o insistente convite de Kitty, Anna comparece ao fatídico baile, acompanhada do irmão Stiepan Arcáditch Oblónski. Observada nesta cena como primeira ocorrência de uma isotopia que se estenderá ao longo de quase todas as cenas, Anna Karenina sempre é a única personagem do sexo feminino a vestir-se de certa cor nas cenas passadas em sociedade, e esta cor geralmente é contrastante/oposta ao que o restante dos presentes traça. Neste caso, no baile, todas as mulheres vestem-se em tons pastéis – azuis, amarelos, rosas, verdes – enquanto Anna veste o preto puro. Ao entrar no baile, acompanhada do irmão, que também veste preto, o casal Oblónski (Anna é Oblónskaia de nascimento) cria uma oposição direta ao casal a ser formado, Kitty e Vrónski, que vestem o branco – atentando também para o fato de que Kitty é a única mulher a vestir o branco puro, mas esta opção a coloca apenas em relação de destaque em relação às demais, e não de oposição. Está dado, pelo cromático, que os pares de cores marcam os casais que não se concretizarão, seja o par preto-preto (Anna e Stiva), seja o par branco-branco (Kitty e Vrónski). É importante destacar, porém, que Anna já traz em si o branco intenso, brilhante e azulado, dos diamantes, a tríade que representa a profunda euforia no cromatismo criado por Wright: o branco, o azul e a intensidade da luz.

Há também uma presença, a princípio discreta, do vermelho: nas cortinas e decoração do salão, nas faixas utilizadas pelos príncipes – também por Stiepan, acompanhante de Anna – e pelos militares, ou ainda no traje do mestre de cerimônia – o primeiro a dançar com Kitty – e, como não poderia deixar de ser, até mesmo o próprio Vrónski traz um pequeno cordão vermelho, ocultado pela gola da farda, da qual pende uma medalha dourada, que também possui pequenas pedras vermelhas incrustadas.

Chega o aguardado momento do baile, a mazurca. No livro, há um grande frisson em torno desta dança, na qual tudo seria decidido: se Vrónski possuísse a intenção de casar-se com Kitty, dançaria com ela a mazurca. e, provavelmente, faria o pedido durante, ou logo após a dança (TOLSTÓI, 2005). Esta preocupação aparece muito breve e pontualmente no filme: enquanto Kitty dança a terceira valsa com o jovem Boris, como prometido nos primeiros segundos da cena, o velho príncipe Cherbátski, pai de Kitty, dança a valsa com uma das convidadas, que tenta tranquilizá-lo dizendo: “não se preocupe, ele dançará a mazurca com Kitty, você verá”. O que ocorre, ao invés disso, é que Vrónski a dança com Anna.

Anna, sozinha, olha para cima e vê Vrónski entre os amigos oficiais – todos adornados com faixas e outros detalhes vermelhos – enquanto que, ao fundo da própria Anna, diversos príncipes e oficiais podem ser notados, com as mesmas faixas. Neste arranjo plástico, com ambos cercados de vermelho, é que Vrónski faz o convite para que Anna dance com ele a mazurca., subentendida como reservada para Kitty.

Ao primeiro toque de mãos e corpos, já ocorre a modificação do sonoro: a música

sobrepõe-se e, por cima dela, um som que faz referência ao movimento, ao deslocamento do ar provocado pelo tecido pesado das saias. Mas o que ocorre, no visual, é justamente o contrário: por onde passa o casal, o tempo está suspenso e apenas eles se movem. É apenas após sua passagem pelo espaço que o tempo volta a correr, e isto se repete até que dêem a volta completa no salão. Após a volta completa, num movimento da dança, Vrónski levanta Anna e a gira no alto. Vemos o fundo passando rapidamente: sacadas avermelhadas, repleta de pessoas também paralisadas e, de repente, apenas o vermelho intenso do teto serve de cenário para o casal. Há uma quebra da trilha sonora: todos os naipes de instrumentos silenciam e apenas o violino é ouvido, ao mesmo tempo em que a luz torna-se branco-amarelada e macia. Quando descem, a luz está amarelada e muito intensa e eles estão sozinhos no salão: todas as luzes se apagaram e apenas um foco intenso, de branco amarelado, ilumina os dois e uma área mínima em torno deles.

Há uma aproximação da câmera, quando eles estão no alto, e podemos ouvir a respiração descompassada dos dois, tão alta que sobrepõe-se à trilha, quando os lábios quase se tocam em um beijo. Após, há um afastamento de câmera, mostrando que, realmente, eles estão sozinhos naquele imenso salão. Aos poucos, a câmera volta a se aproximar, os naipes da orquestra voltam a compor a trilha enquanto que, gradualmente, os demais casais retornam ao plano e o salão volta a abrigar um baile.

Em oposição à paralisação anterior, há, agora, uma aceleração cada vez mais frenética, quando Kitty percebe o que acabou de ocorrer. Ela então aparece dançando com diversos parceiros, enquanto a cena é intercalada por olhares de desaprovação, que só podem ser direcionados a Anna. O som de movimento sobrepõe-se cada vez mais à trilha, e soma-se ao som de respirações ofegantes, até que os três separam-se e assumem no espaço do salão a disposição das três pontas de um triângulo. Anna vê Kitty e afasta-se de Vrónski. A luz de Kitty torna-se esverdeada – outra cor que aparece, em diversas ocasiões, no livro de Tolstói, como disfórica – enquanto a de Anna torna-se âmbar e apaga-se lentamente; Vrónski, sempre, é branco e intenso. Anna corre, na penumbra, e passa por Kitty, que está a beira das lágrimas e troca de lugar com ela, assumindo seu lugar no foco esverdeado – aqui investido de um nítido valor de decepção amorosa. Quando Kitty chega até Vrónski, no centro do salão, sua luz passa a ser amarelada, a mesma que o ilumina, e eles dançam. Ao vê-los, Anna corre, sem olhar para trás, até encontrar um espelho. E ali, o trem – que já era ouvido muito antes na cena – atropela seu reflexo.

O BAILE COMO METONÍMIA

Considerando o todo do filme como referência, e com pequenos ajustes, esta cena pode ser analisada metonimicamente como a história completa de Anna Karenina, desde sua juventude, antes de casar-se, até sua morte. Começando pela chegada ao baile, Anna

não comparece acompanhada do marido – Aleksiei Karenin – mas sim de seu irmão, Stiepan, e usa as mesmas cores que ele, formando-se ali um par que os identifica, pelo cromático, como os Oblónski.

A ausência do marido aqui também é emblemática, se considerarmos que sua presença na trama se dá enquanto o profundo desejo de ausência e um recíproco querer estar disjunto. É mais explícito no livro do que no filme que também Aleksiei Karenin deseja o divórcio – e até mesmo a morte de Anna, quando esta possibilidade se coloca – com todas as suas forças, mas não o concede por preocupações sociais de diversas ordens. Por parte de Anna, o que a segura em seu casamento é a figura do filho, também ausente no baile. A figura do filho é exaltada euforicamente no filme – como na belíssima cena do retorno a São Petersburgo, na qual Wright nos mostra em XCU uma carícia de Anna sobre a pele de Serioja – enquanto que em realidade, na obra original há diversas referências disfóricas acerca da figura do menino. Após conhecer Vrónski, Anna percebe que o filho não é tão bom quanto ela se lembrava, e sua presença causa nela (e também no marido, de forma mais explícita) uma pequena repulsa (TOLSTÓI, 2005).

Voltando ao baile, sua primeira visão de Vrónski remete ao verdadeiro primeiro encontro, na estação de trem em Moscou: quando os olhares se cruzam – e isto é percebido primeiramente no plano de Anna: Wright nos dá, apenas alguns segundos depois, a resposta no olhar de Vrónski – Stiva, que está ao lado de Anna, gira o corpo para o outro lado, ocultando sua faixa real e retirando todo o vermelho de cena. Também no encontro da estação, predominam os tons de azul, branco e cinza, seja nas roupas, seja na decoração do trem ou no cenário. Ao sair dançando com Stiva, porém, Vrónski dá alguns passos na diagonal, e descobre um membro da família real, devolvendo o vermelho à cena. No primeiro encontro, é precisamente no momento em que Vrónski beija a mão de Anna que ocorre o atropelamento na estação e o vermelho preenche a cena, primeiro nas faíscas dos freios do vagão, e em seguida, na profusão de sangue e entranhas espalhados pelos trilhos.

Após dançar com o irmão, Anna fica sozinha no baile. Ela não é mais Oblónskaia, e isso é reforçado pela breve passagem que seu irmão faz atrás dela, preparando-se para dançar com outra mulher. Mas, ao mesmo tempo, Anna também não é Karenina, pois está longe do marido. Neste momento ela é “esposa de ninguém”, termo repetido extensamente ao longo da obra original: o estado em que uma mulher ficaria após um divórcio, na Rússia Imperial, terminantemente proibida de casar-se novamente, privada de todos os direitos, do nome e da proteção dos homens (TOLSTÓI, 2005).

É neste estado de dilema que Anna, por diversas vezes, olha para Vrónski e logo em seguida desvia o olhar, até que nota a ausência dele, que imediatamente converte-se em presença, nas suas costas. É importante ressaltar que há uma oposição de alto e baixo neste diálogo de olhares, no qual a condição que a aguarda já está dada: colocada no plano inferior, ela o olha de baixo para cima, enquanto ele a olha do alto, do conforto de sua

posição superior. Há um breve diálogo verbal oral. Vrónski, de forma direta e imperativa, afirma: “Dance comigo”. Anna resiste e responde que não está acostumada a ser abordada desta maneira por um desconhecido. Vrónski insiste e faz uma ameaça: dance comigo, ou vou embora. Anna, então, aceita prontamente.

Este breve diálogo – que dura apenas 16 segundos – retoma todo o dilema do relacionamento entre os dois. Um encontro furtivo, uma insistente perseguição de Vrónski – que ao longo do baile é recorrente: ele está sempre em busca deste encontro, e mesmo enquanto dança com Kitty, está sempre atento para a localização de Anna no salão – uma resistência teatral por parte de Anna, e a ameaça: Vrónski recebe uma proposta de promoção no regimento em Tashkent e usa este fato para confrontá-la, questionando-a se ela deseja ou não sua partida. Seja no baile, seja no todo da trama, Anna cede para evitar sua ausência.

AS 3 DANÇAS

A cena da mazurca – o relacionamento de Anna e Vrónski – pode ser dividido em três etapas: o início da dança, extremamente eufórico e no qual não há a percepção do entorno, e nem o entorno os percebe; o meio, no qual os dois estão no ápice de seu envolvimento e em completo isolamento do resto do mundo; e o final, quando a sociedade os descobre e todos os olhos se voltam para Anna, concretizando seu inevitável rechaço. O desenrolar desta terceira fase é o que a leva à loucura e, conseqüentemente, à sua morte.

A primeira parte ocupa 40 segundos – 29’42” a 30’22” – e tem como principal marca a suspensão do tempo, aspecto extremamente analisado em Greimas (1987, 2002), sobretudo na fratura “O Deslumbramento”, na qual analisa um excerto do livro *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, de Tournier. O objeto da análise – uma gota de água em uma clepsidra improvisada que, recusando-se a cair, de acordo com seu programa narrativo (GREIMAS, 1983), ou seu papel temático (LANDOWSKI, 2005), torna-se sujeito da ação e reverte o curso do tempo ao esboçar sua queda sem, no entanto, concretizá-la. Neste pequeno instante, Robinson vive uma miríade de *insights* e há um efeito de suspensão do tempo e paralisação do espaço (GREIMAS, 1987, 2002), no qual o admirar da gota é infinitamente estendido. Também nesta dança de 40 segundos, a paralisação do salão de baile nos coloca a possibilidade de estender nossa própria apreensão da cena que se passa. A suspensão do tempo e a paralisação do espaço experimentadas por Anna são, assim, enunciadas para nós, expectadores-enunciatários, que partilhamos o sentir do casal por meio desta imagem. Há um efeito estésico (GREIMAS, 1987, 2002; LANDOWSKI, 2005), no qual Joe Wright, em 40 segundos, traduz páginas e páginas em que Tolstói tenta nos descrever a sensação desfrutada pelos dois nesta dança.

A paralisação do espaço é amplamente utilizada neste filme como recurso que

reforça o papel protagonista de Vrónski, não necessariamente na trama, mas sobretudo na vida de Anna. Por diversas vezes, o tempo se encontra suspenso e apenas volta a correr com sua entrada no espaço. A cena do baile é um exemplo mais evidente, mas o efeito é recorrente. Após a primeira noite na ópera, há o *soirée* na casa da princesa Betsy, na qual todo o cenário se encontra paralisado, até que as portas se abrem e Vrónski adentra o salão. Lentamente, as personagens começam a mover-se, até que, quando ele finalmente começa a caminhar, lentamente, Betsy e suas amigas largam-se nas cadeiras, com um suspiro de alívio.

O recurso também é utilizado de forma admirável na maravilhosa reconstrução da corrida de cavalos – cena que, no original, é narrada em sete capítulos. Na expectativa do início do evento, todos encontram-se com seus tempos suspensos, à exceção do par Anna e Karenin, que reforçam a tensão da cena pelo sonoro, por meio do abanar-se com o leque e da respiração ofegante. O som do leque é continuado pelos trotes dos cavalos: quando Vrónski entra no plano, todos os personagens, sincronizadamente, levam seus binóculos aos olhos. Há uma continuidade dos trotes e do movimento, até que, com a queda de Vrónski, seguida do grito de Anna, o tempo volta a se congelar – a possibilidade da morte de Vrónski, de sua ausência, faz com que o tempo, que só pode correr em sua presença, cesse.

Após o primeiro momento da dança, cujo fim coincide com o final de um ciclo literal, uma volta completa em torno do salão de baile, cuja função é devolver o curso do tempo para toda a cena, segue-se o ápice do envolvimento do casal, um momento que dura 30 segundos (30'22" a 30'52") e corresponde aos momentos mais intensos vividos pelos dois, de seu primeiro encontro como amantes à corrida de cavalos – após a qual o envolvimento é revelado a Aleksiei Karenin. A tonalidade branca e intensa da luz torna-se uma marca cromática dos momentos felizes e intensos vividos por eles. Este mesmo tom extremamente branco varia e tende, aos poucos, para o amarelo – metáfora do envelhecimento? – conforme também a relação dos dois entra em decadência, passagem sutil, porém perceptível neste breve momento da dança.

Para Greimas, “[...] o deslumbramento é, de fato, segundo os dicionários, o ‘estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz.’” (2002, p.26), estado capaz não apenas de encantar o sujeito em seu intelecto, mas que o atinge em toda a sua corporalidade, provocando uma reação física que o faz vacilar, perder o controle. Esta reação é percebida no corpo dos dois – marcada pelo estado trêmulo dos corpos e pela respiração ofegante, mas também é reverberada no corpo do expectador. Novamente, há o recurso ao fazer sentir (LANDOWSKI, 2006) o enunciatório, mas, desta vez, por meio do sonoro e pelo efeito de aproximação e distanciamento. O início deste momento da dança é marcado pelo levantamento e pelo giro vertiginoso, que borra a visão do espaço em torno para nós – e, se considerarmos que, ao ver Anna girando no alto, estamos olhando pela perspectiva de Vrónski, também a visão dele deste entorno é borrada – deixando apenas Anna em foco. Neste momento, banhados pela luz intensa que marca a felicidade deles, podemos ouvir as

respirações descompassadas e ofegantes, como que após o ato sexual. Após partilharmos a intimidade deles, a dança prossegue. A câmera esboça um afastamento lento, ao mesmo tempo em que a luz de todo o salão em volta se apaga, escurece, confirmando o que já sabemos: eles estão sozinhos – não apenas em sua intimidade, na qual jogamos um papel de voyeur (LANDOWSKI, 1992), mas também no abandono a que estarão entregues quando seu caso vier a público.

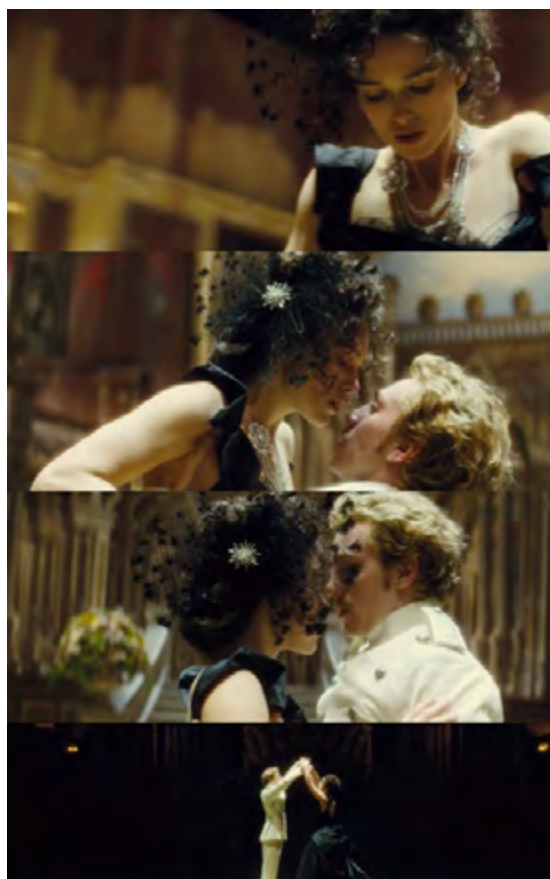


Figura 3. Sequência do segundo movimento da mazurca.

O afastamento é seguido de uma reaproximação, que marca a transição para a terceira parte, com a entrada de outro casal em primeiro plano, cobrindo Anna e Vrónski. Os naipes da orquestra que silenciaram retornam ao arranjo da trilha, mais intensos do que antes, e o salão está novamente repleto de dançarinos. Começa uma intensa aceleração, e o momento mais penoso deste baile, e também o mais longo: se estende por um minuto e doze segundos. A aceleração é cada vez maior, tanto na música quanto na dança, e repete-se, no sonoro, a respiração ofegante. Sua carga semântica, porém, não é mais a da euforia do ato sexual, mas sim, de uma intensa disforia do cansaço e do desespero de todos aqueles envolvidos neste *affair*. Sobrepondo-se à trilha, já ensurdecidora, os murmúrios são perfeitamente audíveis: Stiva aponta e diz “aquela é minha irmã Anna”, ao mesmo tempo em que sussurros ininteligíveis, mas que geram poderoso efeito de sentido, por meio do

sonoro sonoro, que nos dá, em segundos, o que Liev Tolstói leva centenas de páginas para construir: a constante sensação de que estão todos falando dela, de Anna, e de que por onde ela passa, todos a condenam pelo crime cometido.

Enquanto a dança frenética e repleta de disforia sonora prossegue e atinge seu limite, é a triangulação com Kitty que faz com que os casais se separem, até que Kitty e Vrónski finalmente dançam. Alguma cautela é necessária na interpretação dos acontecimentos que se seguem, afinal, na obra escrita, o desfecho deste baile é completamente diverso. Esta dança, entre Kitty e Vrónski, nunca aconteceu: quando não foi convidada para dançar a mazurca, Kitty se esconde sozinha em uma sala, e finalmente retorna para dançar com o mestre de cerimônia do baile. Anna e Vrónski dançam a mazurca até o final, quando Anna deixa o baile, sob o pretexto de ter dançando mais naquela noite do que no inverno inteiro de São Petersburgo (TOLSTÓI, 2005). Então quem é esta jovem mulher, uma jovem princesa, vestida de branco, que faz com que Anna interrompa sua dança e ceda seu lugar?

O primeiro indício que temos é o de que esta Kitty que aparece pode ser qualquer mulher, além dela mesma. Na Rússia imperial, a mulher normalmente é definida pelo nome do pai ou do marido, sempre colocado no feminino, ou seja, ao aparecer dançando com diversos parceiros, Kitty não é a jovem princesa Cherbátskaia, mas sim diversas mulheres, jovens e belas, que representam, no imaginário de Anna, diversas mulheres que poderiam atrair o interesse de Vrónski.

Mas há um em especial: à partir da corrida de cavalos, momento que coincidiria com esta terceira parte, um novo interesse amoroso é introduzido, a jovem princesa Sorókina, com quem a condessa Vrónskaia almeja casar o filho. Os delírios de ciúmes de Anna começam justamente a partir do aparecimento desta jovem princesa na trama. A confusão entre as duas princesas – Cherbátskaia e Sorókina – se dá em diversos planos: ambas possuem cabelos loiros e sempre arranjados em penteados elaborados, e em todos as breves aparições, Sorókina veste o branco puro. É importante também ressaltar que esta é a última aparição de Kitty em um traje completamente branco, nitidamente a cor do envolvimento com Vrónski. Após o fatídico baile, ela adota os tons rosados e terrosos, cores vinculadas ao seu marido e verdadeiro amor, Konstantin, e ao branco combinado com azul.

Ao afastar-se de Vrónski, percebemos que a luz de Anna começa a se apagar e assume um tom âmbar fechado e sombrio – mesma tonalidade que Wright utiliza no momento de sua doença quase fatal. Ao correr na penumbra e trocar de lugar com Kitty, Anna assume o foco esverdeado que a cobria outrora, e observa dali, recoberta agora de verde – cor que também aparece no livro em dezenas de referências disfóricas – a cena que se dá entre o jovem casal. Podemos então interpretar que, nesta sequência, Anna assiste à distância e em estado alterado – também uma referência ao vício em morfina – a uma dança, ou melhor, a uma interação, que se dá entre Vrónski e uma jovem mulher. No imaginário de Anna, porém, assim como Kitty aqui não é ela mesma, também a jovem princesa Sorókina não é

apenas ela mesma, mas pode ser quaisquer mulheres mais jovens por quem Vrónski venha a interessar-se, qualquer saída mais simples que possa libertá-lo deste sufocante romance.

A MORTE

A visão do jovem casal dançando no centro do salão – mas dessa vez com toda a sociedade ao seu redor, em círculo, como que em um sinal de aprovação, ao contrário da terrível solidão à qual ela e Vrónski encontram-se condenados – Anna corre sem rumo até que encontra seu reflexo em um espelho. Vemos a luz do trem que se aproxima e apenas ao vê-la nos damos conta de que já o ouvíamos na cadência da música.

O uso dos espelhos neste filme também é recorrente, e faz referência ao estado em que Anna é colocada por conta de seu romance. Este aspecto é mais trabalhado na figuratividade da direção de arte do que no verbal falado, apesar de, em diversas passagens, Anna referir-se ao seu “pequeno demônio”, ou mesmo, na cena de sua quase morte, quando implora o perdão do marido, Anna diz que ela não é aquela mulher, a outra, que se apaixonou por ele (por Vrónski). Este jogo entre Anna e “a outra” é explorado em uma presença constante de reflexos em espelhos e vidros, principalmente quando o vício em morfina atinge seu ápice. São difíceis as ocasiões em que vemos um reflexo limpo e nítido: geralmente sua imagem é fragmentada ou multi-refletida, como é o caso da imagem abaixo.



Figura 5. Sequência do suicídio.

A relação entre Vrónski e o tempo suspenso é esclarecida nos momentos finais, na sequência do suicídio de Anna: ao sair do vagão do trem (parece desnecessário dizer que veste-se toda de vermelho escuro), o tempo encontra-se suspenso. Após uma volta completa entre as personagens ali presentes, porém, ele não volta a correr; nem mesmo o trem possui um som, seu movimento se dá no silêncio: apenas seu apito aparece, quase como um chamado, e quando Anna vai em sua direção, apenas ela e o trem – quase um par pressuposto – estão em movimento. A sequência prossegue com a luz branca intensa do farol e Anna vai em sua direção – em busca, talvez, daquele branco eufórico de seus momentos felizes com Vrónski? – e cai nos trilhos. O som do trem já se fez presente e seu tempo é acelerado. Mal há tempo para o pedido de perdão. A estação jamais volta a ser mostrada, mas vemos um plano de Vrónski, vestido de branco e cercado pelas paredes azuis da casa em que viviam e uma porta, que fecha-se bruscamente, ocultando-o. O resto é apenas a suspensão do tempo de Anna, caída nos trilhos. Mas o trem – ou será a vida dos demais? – continua a seguir em frente.

CONCLUSÃO

Após este breve excursão, conclui-se que, mesmo analisado em um recorte mínimo, este filme é capaz de nos mostrar um uso extraordinário da linguagem cinematográfica. Os recursos utilizados aqui, principalmente aqueles analisados por Greimas em “Da Imperfeição”, tais como a paralisação do tempo e a suspensão do espaço (1987, 2002) são capazes de colocar a platéia em um verdadeiro estado de apreensão do estético, em um fazer sentir (LANDOWSKI, 2005) que nos coloca em um fazer junto com aqueles que de fato “vivem” a cena, os personagens. Por meio dos recursos empregados por Joe Wright, o sentir de cada um dos protagonistas torna-se o sentir daquele que assiste. Da mesma forma como são arrebatadores e indefensíveis os sentimentos dos quais Tolstói fala em sua obra, também o tipo de apreensão que este filme provoca não permite uma proteção contra a experiência que nos é imposta: ela simplesmente acontece, e nós mesmos, ao perceber o tempo de duração real de cada sequência (por vezes, apenas segundos), constatamos que fomos, nós mesmos, vítimas de um estado de alongamento da apreensão: o nosso próprio tempo parou.

Apesar de o aspecto mais proeminente ser o uso das marcas do acidente estético teorizado por Greimas (1987, 2005), mesmo em um olhar mais superficial é possível perceber uma primeira camada de semantismos dados pelo cromático, principalmente pela cor da luz e pela presença do vermelho. Mas temos aqui um tipo de obra, aquele que necessita de diversas e diversas leituras – e a qual nunca nos cansamos de ler e reler, seja o livro, seja o filme – até que todos os detalhes mais ínfimos sejam desvendados.

O espaço destinado para reflexão, porém, não permitiu um maior adentramento na

obra. Resta ainda um recorte que contemple os outros dois triângulos amorosos – aquele entre Vrónski, Anna e Karenin, e o que compreende o outro núcleo da história, entre Vrónski, Kitty e Liévin. Há uma grande riqueza também na representação fílmica da história de Kitty e Liévin, que se apoia nos mesmos recursos analisados aqui, e com a mesma função de reforçar aspectos da narrativa verbal textual no reduzido espaço de um filme.

O início deste trabalho, recortado em apenas uma cena, porém, abre caminho para a percepção de que todos os momentos deste filme abrigam riquezas merecedoras de uma análise mais profunda, seja no cromático, no sonoro ou nos elementos da apreensão do estético. A própria cena aqui analisada não parece ter sido esgotada, e leituras posteriores devem revelar outras camadas ainda intocadas.

REFERÊNCIAS

FLOCH, J.M. **Petites Mytthologies de l'oeil et de l'esprit**. Pour une sémiotique plastique. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

_____, J.M. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral**. IN: Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo; Edições CPS, 2001.

GREIMAS, A.J. **Du Sens II: essais sémiotiques**. Paris: Seuil, 1983.

_____, A.J. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

_____, A.J. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, A.J., COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2012.

LANDOWSKI, E. **A Sociedade Refletida**. São Paulo: EDUCCampinas, 1992.

_____, E. **Les interactions risquées**. Limoges: PULIM, 2005.

ROSLAVLEVA, N. **Era of the Russian Ballet**. Cambridge: Da Capo Press, 1979.

TOLSTÓI, L. *Anna Kariênina*. Trad: Rubens Figueiredo. São Paulo: COSACNAIFY, 2005.

Web

IMDb – Internet Movie Database <http://www.imdb.com> acessado em: 10/07/2013

Filmes

ANNA Karenina. Direção: Joe Wright. Reino Unido. 2012. 1 DVD (129 min.).