

A CENTRICIDADE, EXCENTRICIDADE: EQUILÍBRIO E AS LINHAS DE FORÇA NA OBRA DE STANLEY KUBRICK

Izael Dias da Silva Filho¹

Talita de Azevedo Déda²

Design Gráfico



**cadernos de
graduação**

ciências humanas e sociais

ISSN IMPRESSO 1980-1785

ISSN ELETRÔNICO 2316-3143

RESUMO

Dentro do processo das artes plásticas, a composição toma um lugar importante na articulação do discurso visual. O artista plástico, mesmo que de maneira inconsciente, tenta organizar os elementos visuais na intenção de articular uma mensagem. A organização desses elementos dentro de uma estrutura compreensiva, na intenção de melhor articular a mensagem visual é conhecida por composição visual. Arnheim (2009) define composição como a maneira como uma obra de arte organiza as formas, as cores e o movimento. A combinação entre esses elementos visuais é infinita, por causa disso o estudo e a elaboração de uma composição se mostra difícil. Este artigo pretende estudar e analisar uma teoria compositiva que se mostre eficiente e abrangente, por isso foi escolhida a Centricidade e Excentricidade do autor Rudolph Arnheim, uma base teórica que tem a intenção de transpor barreiras culturais, sociais e psicológicas, no que diz respeito à análise, leitura e composição visual. O objetivo deste estudo é também discutir a centricidade e a excentricidade na composição visual da obra fílmica de Kubrick, para, assim, demonstrar a teoria que guiou este artigo.

PALAVRAS-CHAVE

Composição Visual. Centricidade e Excentricidade. Cinema. Linguagem Visual. Arnheim. Kubrick.

ABSTRACT

Within the process of the plastic arts, composition takes an important place in the articulation of visual discourse. The artist, even if unconsciously, tries to organize the visual elements in order to articulate a message. The organization of these elements within a comprehensive structure, with the intention of better articulating the visual message is known by visual composition. Arnheim (2009) defines composition as the way a work of art organizes forms, colors, and movement. The combination of these visual elements is infinite, because of this the study and elaboration of a composition proves difficult. This article intends to study and analyze a compositional theory that is efficient and comprehensive, so the Centricity and Eccentricity of the author Rudolph Arnheim was chosen, a theoretical base that intends to cross cultural, social and psychological barriers, with respect to the analysis, reading, and visual composition. The purpose of this study is also to discuss the eccentricity and eccentricity in the visual composition of Kubrick's film work, in order to demonstrate the theory that guided this article.

KEYWORDS

Visual Composition. Centricity and Eccentricity. Movie Theater. Visual Language. Arnheim. Kubrick.

1 INTRODUÇÃO

A teoria da centricidade de Arnheim (2009) é desenvolvida basicamente como um método de estudo de composição visual, na tentativa de desenvolver uma metodologia de análise universal, que possa ultrapassar barreiras culturais. Com o objetivo de alcançar esse método, que se propõe universal, ele assume duas tendências: uma cêntrica e a outra excêntrica.

Para iniciar a explicação dos conceitos que servirão como alicerce para este artigo, é preciso pontuar que esta pesquisa pretende aplicar as teorias dentro do contexto da composição visual fílmica. O objeto do estudo serão as composições imagéticas nos filmes de Stanley Kubrick. A análise acontecerá por meio do método de transcrição dos autores Laurent Jullier e Michel Marie (2009).

A metodologia dos dois autores não tem a intenção de fazer a transcrição do filme por inteiro, mas sim dos níveis que compõem uma obra cinematográfica. Essas partes estão divididas em três classificações de estrutura: no nível do plano, no nível da sequência e no nível do filme. O motivo de dividir o objeto a ser estudado nessas três estruturas básicas, é de facilitar uma aproximação mais precisa.

Outros fatores importantes para o desenvolvimento desta pesquisa são os elementos específicos da linguagem cinematográfica. Marcel Martin (2009) e Christian

Metz (2014) definem como específicos aqueles componentes que pertencem propriamente à arte cinematográfica. São eles: a montagem e o movimento da câmera.

Estes aspectos específicos dessa linguagem acrescentam uma outra dimensão e alguns problemas à composição visual dentro do cinema e, por consequência, a sua análise. Por isso é importante ter o conhecimento sobre as especificidades do cinema e entender como elas podem tornar dinâmicas as relações entre os elementos presentes em tela. Fazer uma análise visual e ignorar a montagem e o movimento é o mesmo que deixar passar o que o cinema tem de peculiar e os elementos que fazem sua linguagem única. Esses dois aspectos serão explanados posteriormente, juntamente com a análise fílmica.

2 CENTRICIDADE E A EXCENTRICIDADE

Antes de começar a explanação do método de Arnheim (2009), primeiro é necessário ter o conhecimento que no ato de ver, o ser humano não enxerga os objetos de maneira isolada. De acordo com Arnheim (2004), ver um objeto implica em percebê-lo dentro do todo, pois nossa visão trabalha de maneira diferente de um instrumento, como uma régua, por exemplo. Nós não medimos as partes separadas e depois as comparamos pedaço por pedaço, nós as vemos de maneira integrada. As relações criadas entre os objetos e entre o espaço irão influenciar a percepção do espectador, para Arnheim (2009), é preciso saber que para mostrar a composição de uma imagem, é comum simplificá-la para seus elementos básicos.

Figura 1 – À direita é um diagrama com as formas simplificadas da imagem à esquerda



Fonte: printscreen do livro *Art and Visual Perception* (2004).

Dondis (2003) argumenta que os elementos visuais são como a matéria-prima de toda informação visual, são a substância básica e estão à disposição para serem escolhidos pelo artista, para serem combinados de acordo com as suas intenções. Apesar da pouca quantidade dessa matéria-prima para a construção da mensagem visual, as combinações

possíveis são infinitas. Para uma compreensão maior dessas vastas possibilidades, a redução/dissecação dos componentes se faz necessária, como afirma Dondis (1997, p. 52):

São muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual; um dos mais reveladores é decompô-la em seus elementos constitutivos, para melhor compreendermos o todo [...]. Para analisar e compreender a estrutura total de uma linguagem visual, é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais [...] para um conhecimento mais aprofundado de suas qualidades específicas.

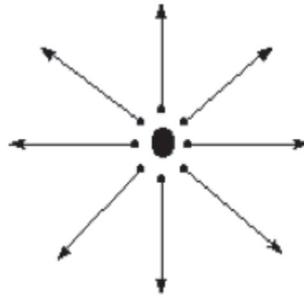
Essa infinidade de possibilidades pode dificultar o estudo de uma composição visual, assim como prejudicar a mensagem que o artista pretende comunicar, já que enganos e equívocos podem dificultar a leitura por parte do espectador. Diferenças culturais também podem ser uma barreira dentro do processo da percepção. Esse obstáculo cultural também é citado por Arnheim (2009) na justificativa da sua busca. Ele afirma que não existe uma convenção universal para que possa ser atingida uma estrutura comum para todas as culturas. Então, ele procura algo mais intrínseco ao ser humano, uma característica relacionada ao estágio infantil e que se mantém presente como um impulso por toda a vida.

Em uma das fases da infância, a criança se entende como o centro do universo, como se existisse apenas ela e todo o resto girasse em torno dela. Isso faz com que ela não se enxergue como parte de uma sociedade e suas ações visam apenas atender impulsos e desejos próprios (ARNHEIM, 2009). Essa atitude diante do mundo e das pessoas poderia ser caracterizada como um posicionamento cêntrico. Quando não há uma atualização desse estágio, o sujeito permanecerá com um perfil infantilmente egocêntrico, no entanto, quando há a passagem, isso fará com que a pessoa se entenda não como o único centro, mas que ele é apenas um centro entre outros.

Dentro da teoria de Arnheim (2009) isso seria a tendência excêntrica. Contudo, é importante frisar: mesmo quando se tem a consciência de que não se é o único centro, de que todo o resto não gira em torno de si mesmo, a tendência cêntrica continuará sendo um fortíssimo impulso, já que na teoria psicanalítica desenvolvida por Freud existem certos impulsos que são virtualmente imortais (ARNHEIM, 2009 apud MACIEL; MARTINS; PASCUAL; FILHO 2016).

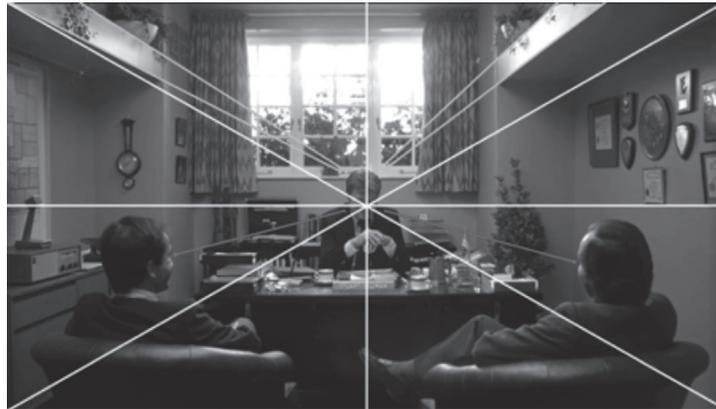
É a partir do conhecimento desse impulso inerente ao ser humano que parte essa teoria. No entanto, pelo que foi apresentado até agora, esses dois aspectos foram delineados por definições do campo da psicologia. O importante neste estudo é explicar como essas duas particularidades se aplicam no campo das artes visuais. Além de serem conceitos psicológicos as duas podem ser classificadas, também, como relações espaciais. Assim como no estudo da psique humana e no estudo das relações espaciais, as duas tendências são primordiais (ARNHEIM, 2009).

Dentro dessa perspectiva, um centro não precisa coincidir necessariamente com o centro espacial da composição. A teoria se refere mais a um centro de força, um foco de energia a partir do qual podem ser traçados vetores irradiando para o ambiente.

Figura 2 – Representação de um sistema cêntrico

Fonte: <https://www.svcc.edu/academics/classes/murray/hum210/sld01.gif>

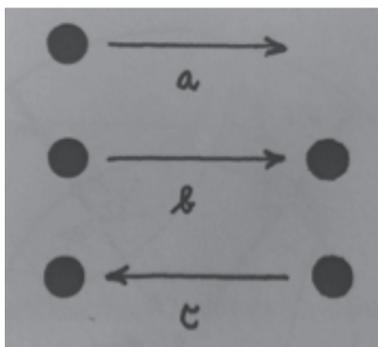
Pode-se assumir também que essa relação seja uma relação concêntrica, ou seja, as formas possuem o mesmo centro e as linhas que antes irradiavam para o ambiente, agora irradia na direção do centro (ARNHEIM, 2009).

Figura 3 – Cena do filme O Iluminado

Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

No caso do fotograma anterior, o centro de força coincide com o centro geométrico da tela. É uma composição de natureza concêntrica. O que isso quer dizer: todas as linhas de força presentes na composição convergem para o personagem que se encontra no centro da imagem e não o contrário. As linhas geradas pela perspectiva (azul), pela direção onde os outros dois atores estão olhando (vermelho) e as linhas do esqueleto estrutural da figura (branco) todas elas convergem para um único centro. Posteriormente, os conceitos que acabaram de ser citados serão explorados de maneira detalhada.

O outro tipo de manifestação visual é a excêntrica, que pode ser definida quando um ou mais centros interagem entre si afetando-se mutuamente. Essa propensão excêntrica complementa a cêntrica e, ambas as tendências acabam se influenciando e se afetando. "A tendência excêntrica está para qualquer ação do centro primário direcionado a um objetivo externo ou vários desses objetivos ou alvos. O centro primário atrai ou repele esses centros externos, e os centros externos, por sua vez, afetam o primário" (ARNHEIM, 2009, p. 2).

Figura 4 – Diagramas de sistemas cêntricos e excêntricos

Fonte: *The Power of the Center* (ARNHEIM, 2009).

O esquema acima, feito pelo próprio Arnheim (2009), ilustra o que é a excentricidade dentro dos padrões visuais. O primeiro exemplo, marcado com um "a", demonstra uma composição idealmente cêntrica. Ela é ideal, pois existe apenas um centro, onde esse centro irradia sua força para o ambiente e não reage a outro centro. No exemplo "b" a presença de um segundo centro já modifica a maneira como o esquema pode ser percebido. Se em "a" o centro era único, em "b" o primeiro centro responde a presença do segundo (ARNHEIM, 2009).

É como se a partir desse momento ele ganhasse a consciência de que não está mais sozinho em um ambiente que ele julgava apenas seu. É nesse sentido que as duas tendências acabam se influenciando e afetando. Há uma tensão entre ambas as tendências na busca por um equilíbrio. Na maioria das situações as duas inclinações coexistem, porém uma é sempre predominante.

Além desses dois sistemas outros fatores podem ser levados em conta quando o assunto é composição visual. A centricidade e a excentricidade são os guias deste estudo e serão utilizados como método de análise e leitura, porém é importante conhecer outros aspectos da teoria compositiva no intuito de absorver melhor, observar mais e ter uma maior compreensão sobre a composição visual, já que o objeto do estudo serão as composições visuais nos filmes de Stanley Kubrick.

O resultado das ações e reações entre as duas inclinações espaciais é o equilíbrio ou balanço. Arnheim (2004), Dondis (1997), Gomes (2008) teorizam de forma semelhante sobre esse fundamento da composição visual. Os três concordam que o equilíbrio se trata de uma grandeza tanto visual, quanto física e psicológica e é considerado uma das mais importantes influências, se não a mais importante, chegando a ser indispensável. De forma consciente e inconsciente o ser humano busca pelo estado de equilíbrio. É importante saber dessa procura por esse estado, mas é essencial entender o que é o equilíbrio falado pelos autores e de que forma ele pode se manifestar em composições visuais.

Para Arnheim (2004) e Gomes (2008) equilíbrio é a compensação de duas forças que agem em um mesmo corpo, por meio de forças iguais, mas em direções opostas. Essa é uma definição que vem do campo da física, mas ela também serve para a

composição visual. O equilíbrio é alcançado quando o sistema, seja ele físico ou em uma manifestação visual, atingiu um estado de pausa (GOMES, 2008). Esse estado é alcançado por meio da anulação das forças que afetam um objeto. Uma observação deve ser feita, equilíbrio não quer dizer simetria.

Para Dondis (1997), o equilíbrio é o parâmetro visual mais notório e constante do homem. A forma como a percepção humana encontra para avaliar o equilíbrio visual de uma composição se dá de modo consciente e inconsciente. Uma excelente forma de compor, tendo em vista alcançar esse equilíbrio, é ter o conhecimento do esqueleto estrutural das figuras. A percepção dessa estrutura básica, na maior parte do tempo se dá de forma inconsciente. Antes de iniciar a explicação sobre o esqueleto estrutural, é importante saber sobre a existência e peculiaridades de um fator que é na maior parte do tempo ignorado: os limites espaciais de uma imagem filmica ou sobre o frame de um quadro.

Figura 5 – Limite da tela ou borda (amarelo) em um plano do filme O Iluminado.



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

O frame, as bordas ou o limite de uma imagem se apresenta como uma necessidade dentro de algumas manifestações visuais, tal como na pintura. Essa primeira afirmação pode levar a um questionamento: se tal fator é uma limitação, por que considerá-lo uma necessidade? A função do quadro/limite de uma imagem é delimitar o seu conteúdo como um sistema fechado que possua uma relação fixa, no sentido de ter suas próprias leis e peculiaridades, definindo a imagem como algo separado do mundo, independente. "Uma razão é que o caráter percebido das coisas visuais é fortemente determinado pelo que as rodeia, de modo que, enquanto esses arredores não estiverem definidos, qualquer coisa em particular irá para um número incontável de significados" (ARNHEIM, 2009, p. 55). O limite da tela é a base das construções visuais, marcando o limite visual da obra.

Outro aspecto importante a ser levado em conta é o de que, se for considerado apenas a tela vazia e aplicado o método de decomposição de uma imagem, a primeira coisa que se percebe é que o limite do quadro de uma obra visual, como é o caso

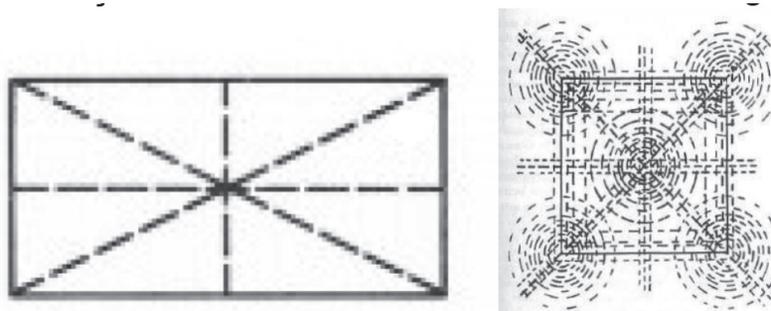
do cinema e da pintura, por exemplo, é um objeto por si só que tem suas próprias peculiaridades e propriedades. Esse limite delimita o espaço como um objeto com propriedades e forças visuais e exerce sua influência na composição. Dentro dessas influências está uma das mais importantes e que mais afetam a percepção humana: o esqueleto estrutural ou traçado estrutural do objeto.

Como foi explicado neste artigo, em uma composição visual os objetos não são percebidos como elementos isolados e/ou únicos; eles são percebidos como parte de um todo e são afetados pelos objetos que os rodeiam, inclusive pelo próprio campo de visão, também conhecido como frame, limites ou tela da imagem.

As projeções, em sua grande maioria, apresentam campos de visões/telas com formas retangulares (a lógica serve para quadrados também) apesar de parecer um objeto vazio, sem conteúdo algum, há uma estrutura invisível na figura que forma a tela. Caso fosse posicionado um objeto dentro dessa tela de formato retangular que aparenta estar vazia, seria possível notar que, dependendo da posição desse objeto, seriam percebidas certas forças agindo sobre ele, como se houvesse uma sugestão de esforço por parte do objeto para alcançar algumas posições, o olho cobra da imagem o equilíbrio. Uma das principais influências seria o centro geométrico da tela. Objetos que são posicionados perto desse centro, mas não exatamente nele podem causar uma sensação de desconforto, por causa das já mencionadas forças.

Contudo, não é apenas o centro geométrico da figura ou suas bordas que afetam o objeto: o esqueleto estrutural também acaba afetando tudo que está dentro do campo de visão. Esse esqueleto ou traçado estrutural nada mais é do que quatro linhas de força que se cruzam, cujo ponto de convergência é o centro geométrico da figura. Essas linhas são compostas pelo eixo horizontal, vertical e pelas diagonais, como demonstrado na Figura a seguir, no entanto, essa estrutura vai variar de figura para figura. Os objetos situados na tela serão afetados por essa estrutura, onde a maior força de atração será em direção ao centro, porém se posicionados em qualquer uma das linhas de força, isso irá transmitir uma sensação de estabilidade à composição: “[...] qualquer localização que coincida com uma parte do esqueleto estrutural introduz um elemento de estabilidade [...]” (ARNHEIM, 2004, p. 14).

Figura 6 – Representações das linhas estruturais em um retângulo e um quadrado



Fonte: Printscreen dos livros *Sintaxe da Linguagem Visual* (1997) e *Art and Visual Perception* (2004).

As linhas estruturais de um objeto podem servir como linhas de força, vetores que ajudam a direcionar o olhar do público. Esse método não serve apenas para imagens estáticas, pode ser usado também em composições das imagens fílmicas, onde o movimento é um fator intrínseco a essa arte visual, mesmo que o movimento seja quase inexistente ou limitado. As linhas podem ser usadas com o intuito de motivar o movimento, produzindo uma sensação de continuidade (WARD, 2003).

Há também outras formas de direcionar o olhar e de destacar o objeto desejado dentro da composição. As linhas de força mencionadas no exemplo das linhas estruturais podem ser usadas de uma outra forma, independente do esqueleto estrutural, onde o artista pode ter controle e mais liberdade. Essa maneira de usar as linhas seria proveniente da perspectiva.

Figura 7 – Imagem do filme *Nascidos para Matar*. Linhas da perspectiva (branco) convergem em direção ao personagem



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

A convergência das linhas da perspectiva para um ponto de fuga específico, gera um centro de força fortíssimo, sendo um dos mais fortes dentro da composição visual. O motivo disso é que as linhas convergem não apenas dos eixos que compõem o traçado estrutural, mas vem de toda a área da imagem (ARNHEIM, 2009).

Da mesma forma que as linhas provenientes do esqueleto estrutural podem auxiliar o movimento, diminuindo o impacto e gerando uma sensação de continuidade, as linhas produzidas pela perspectiva podem ser utilizadas da mesma maneira. É o que aponta Ward (2003), quando afirma que mover a câmera por meio das linhas presentes no quadro permitem uma continuidade entre as imagens.

Os conceitos estudados até aqui serão explorados e aplicados no próximo tópico, durante a análise. A teoria da centricidade de Arnheim (2009) será utilizada como principal ferramenta do estudo das composições e para auxiliá-la, a metodologia de transcrição de Jullier e Marie (2009). Como já foi dito, o objeto a ser estudado serão os filmes *Nascidos para Matar* (1987) e *O Iluminado* (1980) do diretor Stanley Kubrick. Kubrick foi escolhido pelo rigor técnico e por suas composições elaboradas.

3 ANÁLISE

Um dos métodos que será utilizado para este trabalho é o método de transcrição dos autores Laurent Jullier e Michel Marie (2009), juntamente com a teoria da centricidade de Rudolph Arnheim, que já foi anteriormente explorada.

A metodologia dos desses autores não tem a intenção de transcrever o filme completo, ela divide o filme em três níveis: no nível do plano, no nível da sequência e no nível do filme. No primeiro nível, o do plano, analisa-se um trecho do filme que não há presença de um corte, que é filmado sem interrupção, que apresenta um único enquadramento; no segundo nível, o da sequência, a finalidade é estudar um conjunto de planos e no terceiro, estuda-se o filme por completo, a união das sequências. Neste artigo, o foco será nos dois primeiros níveis: do plano e da sequência.

O autor, cujos filmes serão o objeto de estudo, será o diretor americano Stanley Kubrick. Perfeccionista, hermético, cético, pessimista.... Essas são as características conferidas a ele. Deleuze (1997) escreveu que ele fazia um cinema do cérebro, no qual esse comanda o corpo. Mesmo sendo esse último quem desempenhe os atos de violência e horror, é o cérebro quem comanda. Até as transformações em seus filmes são a partir da expansão do cérebro ou motivadas por ele.

Suas obras são marcadas por relações de poder e por personagens que muitas vezes mais parecem caricaturas ou a personificação de um comentário sobre aquelas personas ou sobre o comportamento delas. Um exemplo disso são as duas figuras de poder, a primeira em *Nascidos para Matar* (1987) e a segunda em *O Iluminado* (1980). No texto *A Deleuzian reading of Stanley Kubrick's anti/posthumanism* (2018) o autor disserta como a própria *mise-en-scène* e a fotografia em seus filmes refletem uma perspectiva descabida de humanidade e onde é possível traçar um mapa do que está sendo retratado e assim identificar as relações de poder entre os elementos, justamente por esses aspectos serem sistemáticos. Muitas vezes é reduzindo o ser humano à categoria de objetos, ferramentas e simples elementos da composição que ele ilustra essas relações de subserviência.

Além de ser lugar comum quando se trata de composição visual – o que não deve ser fator de desmerecimento, mas apenas um reflexo das competências que perpassam a técnica, como também o conteúdo em seus filmes – outro motivo pelo qual ele foi escolhido é o fato de que Kubrick consegue articular um discurso visual sobre temas como poder e evolução de forma coerente, própria e utilizando o estilo em prol do conteúdo.

Seus filmes são a personificação dos conceitos explorados até aqui. Suas composições imagéticas são um exercício sobre a centricidade e a excentricidade e isso não se refere apenas a uma definição espacial, mas a uma junção entre os aspectos sociais, psicológicos e filosóficos. Se Arnheim (2009) teoriza sobre as tendências cêntricas e excêntricas e as relações entre os centros de força e de que forma elas acontecem, Kubrick demonstra em um ambiente controlado – em seus filmes.

Para a análise foram escolhidos os filmes *Nascido para Matar* (1980) e *O Iluminado* (1987), filmes diferentes entre si, mas que compartilham, principalmente, a forma

como as relações de poder acontecem entre as personagens. O método se demonstrou mais do que pertinente para os filmes em questão, visto que uma das características das tendências cêntricas e excêntricas são as relações de poder entre os centros.

3.1 O MOVIMENTO E AS TENDÊNCIAS CÊNTRICAS E EXCÊNTRICAS

É preciso saber desde já que a composição visual nos filmes é mais transitória do que em outras manifestações visuais. O centro de equilíbrio e de força sofrem mudanças por causa disso, uma vez que as características específicas do cinema, enquanto arte visual, são o movimento e a montagem e por causa dessas duas peculiaridades as suas imagens são mais dinâmicas, é o que conclui Arnheim (2009) no *Poder do Centro*.

Ward (2003) teoriza sobre a relação do movimento com a composição e como é difícil compor o quadro por causa disso. Esse fator intrínseco ao cinema acaba se opondo a uma composição equilibrada, estática e perfeitamente composta, onde todos os elementos estão posicionados nas localizações desejadas e idealizadas, independente do que se almeja com aquilo, ou seja, uma imagem, cuja composição era estática, pode ter sua estrutura – que havia sido previamente planejada – enfraquecida ou anulada, já que o olhar humano é fortemente atraído pelo movimento.

O movimento da câmera, assim como o movimento dos atores, também pode distrair o público do conteúdo da cena, desviando sua atenção para o método em si, para a técnica, despertando-os e chamando a atenção para o fato de que eles estão vendo um filme. É claro que isso pode ser tornar um problema apenas quando não é o que se deseja. As possibilidades, o que se almeja e as decisões do que e de como será feito, ficam a cargo da equipe criativa.

Em uma das primeiras sequências de *Nascido para Matar* (1980) aparece a maior figura de autoridade de todo o filme. Até mesmo em campo, depois da academia militar, nenhuma outra figura de poder tem a mesma presença em cena que o Sargento Hartman. Sempre que caminha pelos corredores ou nos campos de treinamento, ele é a figura central.

Figura 8 – Imagem do filme *Nascidos para Matar*



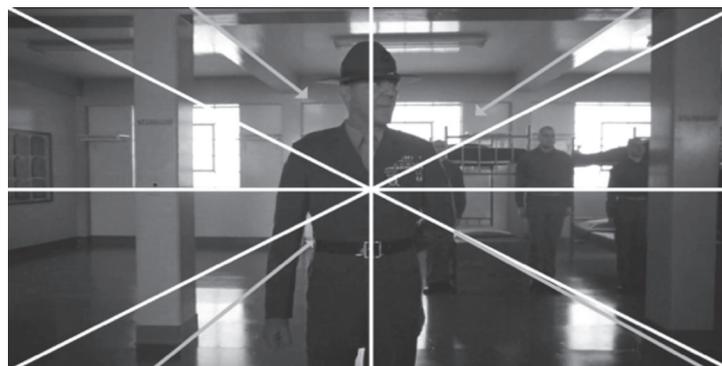
Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 9 – Imagens do filme Nascidos para Matar



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 10 – Imagem do filme Nascidos para Matar



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 11 – Imagens do filme Nascidos para Matar



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 12 – Imagem do filme Nascidos para Matar

Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

As outras personagens – pelo menos nessa primeira parte do filme – são triviais, servindo muitas vezes como meros elementos visuais na composição. Até mesmo quando o plano sequência é interrompido e há uma mudança no ângulo, ainda assim o sargento é um centro de força e a composição se mantém cêntrica. Além das linhas de força, a centricidade em torno do Sargento se mantém por causa do seu movimento. As linhas da perspectiva (azul), da visão dos soldados (vermelho) e o movimento da personagem transformam o que seria uma composição essencialmente excêntrica em uma composição de dominância cêntrica. Além de transferir o ponto de força do centro geométrico da composição – demarcado pelas linhas brancas – para a figura do Sargento.

Quando Hartman está praticamente sozinho em cena (FIGURA 12), ele é deslocado para coincidir exatamente com o centro geométrico da cena. É a manifestação máxima do seu poder. Acontece a manutenção de um centro poder que estava restrito a um lado da imagem e passa a coincidir com o centro geométrico.

No último fotograma (FIGURA 12) mesmo com o fim do plano sequência, que havia sido filmado em plano americano, há um corte para um plano médio curto: a personagem ainda ocupa metade do quadro e mantém a sua força.

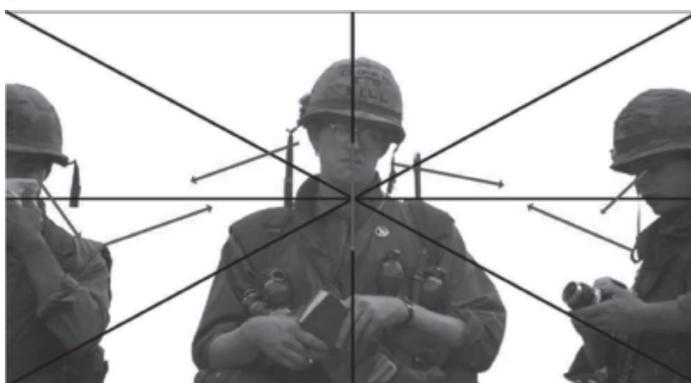
Apesar do peso que os soldados possuem dentro do quadro ser potencialmente maior, percebe-se que a figura central aqui é a do general. Dentro do contexto da cena isso faz completo sentido, já que é ele a figura de poder e de comando dentro da cena; é ele quem detém habilidade de falar aqui, os soldados são figuras sem expressão e individualidade, sem voz. Mas de que forma esse resultado foi obtido? O primeiro impulso é responder que tal efeito foi conseguido pura e simplesmente por meio do posicionamento do ator no quadro, pois ele ocupa o centro espacial da composição. Isso não pode ser assumido como uma mentira ou engano, mas é apenas parte do motivo.

Figura 13: Imagem do filme Nascidos para Matar.



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 14 – Imagem do filme Nascidos para Matar



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 15 – Imagem do filme Nascidos para Matar



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 16 – Imagem do filme *Nascidos para Matar*

Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 17 – Imagem do filme *Nascidos para Matar*

Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Na sequência acima, o movimento de câmera faz com que novos centros sejam revelados. Se antes havia um equilíbrio entre a centricidade e a excentricidade, a composição passa a ter uma natureza majoritariamente excêntrica e por um breve momento (FIGURAS 16 e 13) cêntrica. Na primeira imagem da sequência (FIGURA 13), a composição era unicamente cêntrica, e pode ser considerada um modelo perfeito da centricidade e essa centricidade coincide exatamente com o centro geométrico da composição. Contudo, como já havia pontuado Arnheim (2009), as relações entre os centros nas composições cinematográficas são dinâmicas.

Quanto mais a câmera se movimenta, mais a tendência da composição sofre modificações. Até o aparecimento de um novo centro de força (FIGURA 16), a composição da cena é excêntrica (FIGURAS 14 e 15). Se antes o personagem Joker (Matthew Modine) existia como centro absoluto da composição, ele então se descobre não como o único centro, mas apenas um entre muitos outros. Ao mesmo tempo há um centro fora da imagem que atrai vetores (linhas vermelhas) para fora do quadro.

Os elementos que compõem as imagens 14 e 15 dissipam suas forças (linhas verdes) um sobre os outros e recebem as forças dos outros centros. A aparição desse novo centro desloca a tendência da composição, que era majoritariamente excêntrica, para uma centricidade motivada pelo movimento, pelos vetores (linhas vermelhas) e pela blocagem (polígono de contornos branco) e principalmente por causa da cor que destoa do restante da composição. Ele aparece a partir da imagem 16 e assim que se anuncia em tela, já assume o posto de elemento mais importante da imagem, conferindo à composição uma centricidade majoritária.

Relacionando isso no contexto da cena e dentro do filme, pode-se criar uma conexão, já que é nessa parte em que ele tem um dos seus contatos mais brutais com a guerra: a execução de pessoas desarmadas e jogadas em uma vala comum, cobertas de cal.

3.2 A MONTAGEM E AS TENDÊNCIAS CÊNTRICAS E EXCÊNTRICAS

Assim como no movimento, a montagem é uma característica da especificidade do cinema que pode dificultar e deve ser levada em consideração no momento das decisões compositivas. Para Jean-Claude Carrière (2014) as imagens em movimento representam um avanço técnico, mas é a montagem que se apresenta como sua verdadeira inovação. Essa afirmação se deve à função da montagem que é a justaposição de duas ou mais imagens em movimento em uma sucessão, onde a imagem seguinte anula, complementa e/ou modifica o sentido da anterior. Há uma relação de continuidade entre dois objetos que não se encontram no mesmo quadro. Tal relação muitas vezes é meramente induzida pela montagem, persuadindo assim, o público.

Com o recurso da montagem espaço e tempo não precisam ser respeitados, não há limites para a forma que eles possam ser manipulados. No entanto, essa liberdade pode sofrer restrições, já que em grande parte das sequências de imagens que se intercalam, há uma relação e isso demanda uma continuidade seja ela espacial, temporal ou ambas (Arnheim, 2004). Seja qual for a intenção por trás de uma montagem em cinema, a justaposição de imagens acaba causando obstáculos no que diz respeito à composição visual.

A relação entre duas cenas de tempos cronológicos equidistantes pode ser explicada pelo uso da narração ou por letreiros, mas o cinema tem sua própria linguagem e sua própria gramática específica. Suas imagens devem ser independentes, autoexplicativas, se comunicar com o público com o que existe de mais visual e não devem ser enfraquecidas pelas palavras, pois: "Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo" (CARRIÈRE, 2014, p. 18).

Uma outra variável que confere mais dinamicidade nas composições visuais do cinema, é que em algumas situações há um centro que não está presente na tela, mas que está fora dela. O que acontece fora de tela também afeta, influencia ou é afetado e influenciado pelo que está dentro dela. Já foi possível perceber isso nos exemplos que relacionam as composições visuais ao movimento, o exemplo a seguir relaciona isso à montagem.

Figura 18 – Imagem do filme O Iluminado



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 19 – Imagem do filme O Iluminado



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 20 – Imagem do filme O Iluminado



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 21 – Imagem do filme O Iluminado



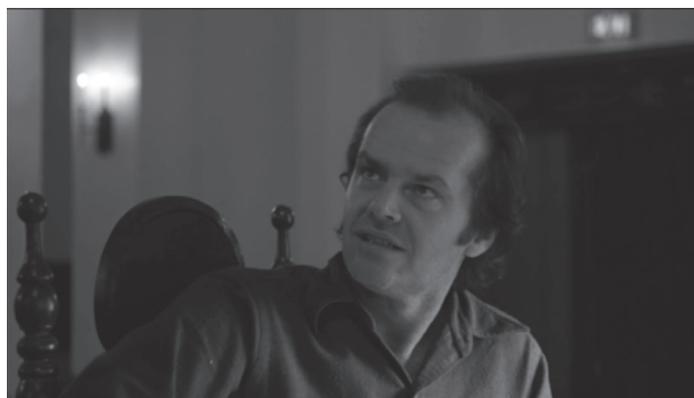
Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 22 – Imagem do filme O Iluminado



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

Figura 23 – Imagem do filme O Iluminado



Fonte: Printscreen do filme tirado no sistema operacional windows 10.

A relação espacial entre os atores já é definida na primeira imagem (FIGURA 18), o que permite criar uma conexão entre os dois, mesmo quando não se encontram juntos em tela. Essa primeira impressão é tão forte que apesar de espacialmente ocupar a maior parte do quadro (FIGURAS 19 e 21), é impossível definir Jack Nicholson como o único elemento ou como centro mais importante da imagem, principalmente porque já se tem o conhecimento da presença da personagem de Shelley Duvall. Além disso, as linhas de força criadas pela direção do olhar (vermelho) da personagem convergem para fora do limite da tela.

Essas relações de força entre os dois centros presentes nessa sequência do filme refletem também as relações entre as duas personagens. Jack (personagem de Jack Nicholson) aceita o emprego de zelador em um hotel durante o inverno, na esperança de se isolar e escrever um livro. Suas expectativas são mitigadas, pois ele não consegue produzir algo que o agrada. Além desse bloqueio criativo, Jack se irrita sempre que abordado por sua esposa e por seu filho e atribui a eles a sua infelicidade e falta de produtividade. Por muitas ocasiões ele se queixa das suas responsabilidades e se frustra, já que a sua ida ao hotel foi motivada pelo seu desejo de se isolar, de ficar sozinho.

A angústia de Jack acontece quando ele se reconhece não como o único centro da sua própria vida, mas como um entre outros dois – sua esposa e filho – e isso desperta nele um desejo de se isolar, juntamente com o desejo de se tornar um escritor, mas isso é diversas vezes malogrado pelas responsabilidades sociais estabelecidas entre os três centros.

Durante todo o filme isso é expressado, mas nessa cena isso é articulado de maneira visual e simples. Jack já começa a transparecer sinais de agressividade e a querer exercer seu desejo egocêntrico, por meio da manifestação do seu poder, exigindo ser deixado sozinho e que seu espaço de trabalho não seja invadido. Essa mudança na atitude de Jack é expressa na mudança do plano. Se antes a alternância entre as duas personagens se dava a partir de um primeiro plano para Wendy (Shelley Duvall) e um plano médio para Jack (Jack Nicholson), quando Jack passa de uma atitude passivo-agressiva para uma postura agressiva, emanando seu poder, o plano se modifica, se aproximando mais da personagem.

Em momento algum dessa sequência, mesmo quando os atores aparecem sozinhos na composição, é possível definir ou sentir as composições sendo de natureza cêntrica. Essa sensação é despertada a partir da composição, pelo conteúdo da cena e pela natureza da montagem. A montagem, como define Martin (2009) é uma característica específica do cinema e, assim como no movimento, sua existência pode fazer com que uma composição visual cêntrica passe a ser excêntrica. Essa natureza da montagem é relatada por Carrière (2014) a partir da opinião de Fellini sobre a TV. Fellini fala que a capacidade de mudar de canais a procura de uma atração melhor, gera uma falsa sensação de poder sobre as imagens.

O mágico controle remoto nos dá a ilusão a ilusão de que essas imagens nos pertencem, de que temos poder total sobre elas, de que não existiriam sem nós. Elas

são simples imagens perseguindo outras imagens, se nenhuma esperança de tragá-las. Essa impaciência, dizia Fellini, nunca poderia ser satisfeita ou mitigada, pois não conseguimos fixar nossos olhos numa imagem antes de eliminarmos o filme a que estávamos assistindo, assim como não podemos pronunciar duas palavras ao mesmo tempo. (CARRIÈRE, 2014, p. 47).

Isso é percebido na prática durante a sequência e a prova disso é o fato de nunca se conseguir eliminar as imagens que se antecedem e de se criar uma relação entre elas, de não conseguir apagar a relação entre os dois atores e assumir que os dois estão sozinhos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo foi desenvolvido com a intenção de estudar uma teoria que compreendesse o sistema de composição visual e que pudesse ser aplicada à composição dentro das imagens em movimento do cinema, por isso parte dos estudos sobre composição e linguagem visual de Rudolph Arnheim e a sua teoria da centricidade e excentricidade guiaram este trabalho. Para mostrar a aplicação e o resultado desta teoria, foi selecionado a obra do cineasta Stanley Kubrick.

Da mesma forma que a linguagem escrita e a falada, a linguagem visual demonstra uma riqueza e complexibilidade em suas possibilidades, ainda mais dentro do contexto das imagens cinematográficas. Este foi um dos principais problemas encontrado dentro da composição visual fílmica e de sua análise. Como achar um método que pudesse ser aplicado ao cinema, levando em conta não só as suas propriedades visuais – propriedades compartilhadas com outras artes visuais – mas também que levasse em conta as suas especificidades, o movimento e a montagem?

A principal resposta para esse questionamento foi encontrada no livro de Arnheim (2009) *The Power of the Center – a study of composition in the visual arts*, assim como em alguns livros que autor o dedicou à compreensão da linguagem visual. A centricidade e a excentricidade (o escritor escreve que estas teorias têm a intenção de serem universais e que sirvam tanto para compor, quanto para analisar), juntamente com o entendimento das especificidades do cinema serviram de direcionamento para este artigo.

Foi aplicando os estudos do autor sobre dois filmes do cineasta Stanley Kubrick, *Nascidos para Matar* e *O Iluminado* que foi possível na prática, em uma análise, ver a resposta para estes questionamentos. O objeto de estudo possibilitou ter a dimensão de como essas teorias funcionam e da sua eficácia e influência na forma de pensar, interpretar composições visuais e da relação entre os seus elementos, ou seja, além de teoria, a centricidade e excentricidade se mostrou um método e uma ferramenta para compor visualmente.

REFERÊNCIAS

A DELEUZIAN Reading of Stanley Kubrick's Anti/Posthumanis. [2017?]. Disponível em: https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/3260/gyori_zsolt_synopsis.pdf?sequence=5. Acesso em: 7 abr. 2018

ARNHEIM, Rudolf. **Art and visual perception: a psychology of the Creative Eye**. 2. ed. California: University Of California Press, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. **The Power of the Center**. 20. ed. California: University Of California Press, 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Ed. Especial, Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2014.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: time-image**. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 8.ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MACIEL, M. R.; MARTINS, K. P. H.; PASCUAL, J. G.; MAIA FILHO, O. N. A infância em Piaget e o infantil em Freud: temporalidades e moralidades em questão. **Psicologia Escolar e Educacional**, SP, v. 20, n. 2, 2016.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WARD, Peter. **Picture Composition for Film and Television**. 2. ed. Oxford: Focal Press, 2003.

Data do recebimento: 10 de abril de 2019

Data da avaliação: 15 de abril de 2019

Data de aceite: 15 de abril de 2019

1 Graduado em Design Gráfico pela Universidade Tiradentes – UNIT. E-mail: izaelf1992@gmail.com

2 Mestre em Ciências da Comunicação com especialização audiovisual e multimídias na Universidade do Minho (2010), Portugal; Professora do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Universidade Tiradentes – UNIT. E-mail: talitadede@hotmail.com