

Enquadramentos ideológicos e escriturais em textos visuais¹

Ideological and writing frames in visual texts

■ EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL*

O desejo de olhar para dentro das coisas faz com que a vista se torne *aguçada*, o olhar se torne *penetrante*. Torna a visão uma violência; descobre a fratura, a fenda, o interstício através do qual é possível *violar o segredo* das coisas ocultas.

Gaston Bachelard (2006)

A escrita é uma invenção estranha.

Claude Lévi-Strauss (1997)

RESUMO

A partir de um conceito básico de paisagem, este estudo tem como objetivo analisar alguns efeitos comunicativos e poéticos presentes em textos visuais. É, portanto, uma tentativa de incluir na categoria de paisagem cultural a estrutura paisagística que institui a escrita e o papel que ela tem na denotação e conotação do corpus de imagens interpretadas.

Palavras-chave: paisagem escritural, enquadramentos, comunicação e efeitos poéticos

ABSTRACT

From a basic concept of landscape, the present essay is an attempt to analyze some communicative and poetical effects that come from visual texts. It is, therefore, an effort of including in the category of the cultural landscape the warp that institutes the writing and the role that this one has in the denotation and connotation of the corpus of images interpreted.

Keywords: cultural landscape, framing, poetical effects and communication

* Professor Titular aposentado da Universidade de São Paulo. Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UNIP. Bolsista 1A do CNPq. Possui trabalhos publicados em vários países: Europa, Estados Unidos, Canadá e América Latina. E-mail: epcaniza@usp.br

1. Este trabalho faz parte de pesquisa com bolsa do CNPq.

D

1. Sobre a questão, recomendo a leitura da obra de Hervé Bruno (2006). Um estudo que, mesmo focado na pintura renascentista, desenvolve muitas ideias sobre a atualidade do tema. O espaço urbano é centro de atenção de muitos pesquisadores e, dentro do contexto brasileiro, as contribuições de Lucrecia D'Alessio Ferrara são proeminentes (2008).

2. A esse respeito, temos o importante trabalho de Franits (2004).

3. Na verdade, vários especialistas no assunto delimitam duas categorias: a das paisagens culturais propriamente ditas e a das paisagens evoluídas organicamente. Aqui privilegio a primeira, pois, como será possível observar mais adiante, minhas abordagens têm como corpus principal paisagens representadas com fins estéticos. Embora na realidade termino sempre lidando com argumentos nos quais a natureza e a cultura se misturam. Afinal de contas, a categoria é o que as coisas têm em comum.

4. O também denominado *Códice Mendocino* é de origem asteca e supõe-se que os *tlacuïlos* (escritas pintores) o tenham elaborado por volta de 1540. Nele se combinam sinais pictográficos, icônicos e glifos, elementos de um sistema de escrita indígena.

DESDE A SEGUNDA metade do século XX, os estudos sobre a representação do ambiente se intensificaram, chegando, na atualidade, a atingir um desenvolvimento excepcional. Assim, no caso da paisagem¹, entendida como variedade artística que reúne os mais diversos tipos de relações humanas com as circunstâncias naturais, é comum entre os especialistas no assunto, admitir, por um lado, que a invenção de tal modalidade se deve à literatura e à pintura renascentista. Embora a descrição do *locus amoenus* apareça com frequência na literatura clássica greco-romana e sirva como um cenário para compor o fundo de pinturas pictóricas com temas de história, mitologia e religião. Ganhou, por fim, destaque na pintura holandesa do século XVII, endossando um estilo na cultura ocidental² que, com o tempo, foi adquirindo cada vez mais relevância até se transformar em um gênero praticado de diversas maneiras pelos artistas plásticos. Entre elas, destaco, tendo em conta os objetivos deste trabalho, a paisagem cósmica em que a natureza é apresentada de maneira selvagem ou parcialmente dominada pelo homem. Belos exemplos desses lugares perdidos em limiares de terras inóspitas aparecem incorporados em telas de pintores como Eugene von Guerard ou Caspar David Friedrich. Em geral, esse tipo de obra é incitado por visões românticas do mundo e, a partir da segunda metade do século XIX, adquirem as nuances características dos territórios explorados pelo homem, misturando traços do selvagem com terras de cultivo. Ilustram bem este aspecto as produções pictóricas da Escola de Olotes.

Também tratada como categoria³, a paisagem, na sua evolução gradual, foi aos poucos enxertando diferentes espécies na linha diacrônica dos procedimentos artísticos. Nos dias de hoje, o gênero em questão define a sua relevância na premissa de que a paisagem surge quando uma obra – um quadro ou algo parecido – reúne configurações de objetos pertencentes ao mundo da natureza ou da cultura: uma cordilheira, as solidificações calcárias de uma caverna, a torre de um castelo, um pôr do sol, uma estante de livros, uma vitrine, os edifícios em uma rua, uma pedra fossilizada, a parte interna de uma igreja... Essa heterogeneidade de referências que estão integradas nas formas de comunicação transmitidas por uma tela ou outro tipo de suporte permite falar de alguns tipos de paisagens. Assim, pode-se referir a uma *paisagem escritural* quando se considera que as unidades de comunicação assumem o papel de estruturar uma mensagem que relata ou descreve um fato. Isso acontece em muitos dos códices ameríndios, sendo um exemplo disso a primeira folha do *Códice Mendoza*⁴, que conta um episódio sobre a fundação do México-Tenochtitlan. Entretanto, também é possível falar de outro tipo de paisagem que os americanos chamam de *bodyscape*, presente em algumas das pinturas mais herméticas de Salvador Dalí, o quadro intitulado *O Enigma sem fim* e do qual Sánchez Vidal fez, há alguns anos, uma magnífica leitura (2004).

Por outro lado, o gênero paisagístico na pintura mantém relações de intertextualidade com outros gêneros e delas resultam espécies mistas. Nos chamados *interiores holandeses*, tão admirados por Miró, é muitas vezes um tipo de composição em que o espaço interno se comunica parcialmente com o ambiente. É o caso, para ilustrar essa modalidade, de *O Tocador de Alaúde* (1645 - Sorgh). A janela aberta revela a fração de um espaço externo formado por árvores e, ao mesmo tempo, dá lugar a um feixe de luz que ilumina a *natureza morta* composta pelos utensílios e uma cesta de frutas colocados cuidadosamente sobre a mesa⁵. Creio que nesse tipo de pintura se vislumbram matizes de temas que, com diferentes objetos, estão sendo explorados por artistas do nosso tempo. Assim, os discretos restos de comida que aparecem em algumas naturezas mortas da pintura dos gregos antigos foram substituídos, nos dias de hoje, pelo lixo repugnante do consumismo atroz ou restos de destruição e violência e atos cometidos contra o habitat⁶.

Em geral, essa redução do entorno a uma paisagem feita pela pintura deixou, por um longo tempo, fora da representação o domínio interno dos elementos naturais. As coisas do mundo não são apenas as formas de sua aparência: elas herdam da terra fontes de energia que fervem em suas entranhas. As cadeias alimentares se espalham conduzindo a força para cima para estabelecer a vida e para baixo para consumir a morte. Como mencionado várias vezes, o circuito nunca se fecha, alguma energia é perdida nos elementos podres e outro tanto sobe pelo ar por absorção. Existe um movimento contínuo no qual animais e plantas intervêm, mas quando nesse circuito qualquer uma de suas partes é alterada, muitas outras partes têm que passar por ajustes. A invenção da ferramenta deu ao homem uma tremenda capacidade de mudar o ritmo de movimento contínuo e, com isso, causar mudanças rápidas e violentas nos mais diversos domínios do planeta. No entanto, existe no animal humano, diante do destrutivo, um anseio por sobrevivência, um sentimento de preservar algo dos locais que desaparecem e de algum modo compensar as perdas ambientais definitivas ou, no caso das imagens capturadas em uma paisagem, o desejo de minimizar os efeitos redutores. Porém, para conseguir isso, o homem teve que inventar ferramentas de preservação, instrumentos capazes de conservar, ainda que de maneira espectral, parcelas do que estava dilapidando. Utensílios, finalmente, competentes para captar mais fielmente o halo fulgurante das coisas e dos elementos. Uma dessas ferramentas é, sem dúvida, a câmera de filme, a câmera projetada para gerar imagens em que as coisas do mundo estejam *guardadas* com mais veracidade. Um artefato mágico que, em boa parte, aprisionava a presença do ambiente e, assim, produzia objetos artificiais da integridade do existente ou da deterioração das circunstâncias. Uma invenção que produzia

5. A natureza morta é um dos gêneros pictóricos com maior tradição e foi descrita em detalhes por autores como Plínio em sua *Naturalis Historia*, que, no livro XXXV relata um concurso de pintura do qual Zeuxis e Parrasios teriam participado. Dos estudos que conheço até o momento sobre o gênero, o que mais me fascina é o de Norman Bryson (1990).

6. Sobre este ponto é importante não esquecer que a transformação dos ambientes traz consequências imponderáveis para o homem, como aponta Philippe J. Dubois ao expor suas ideias sobre o que entende por “amnésia ecológica” (2012). A arte contemporânea denuncia essa situação através de gêneros bastante diversificados.

prodígios os quais a pintura não era capaz e, acima de tudo, uma invenção apropriada para satisfazer um dos desejos mais veneráveis do animal humano. Não é de se admirar, portanto, que a fotografia surgisse, como observa Sontag (1977), em uma época em que a transformação do ambiente pela revolução integral deixava fortes marcas.

As práticas fotográficas desencadearam, então, as mais diversas discussões sobre o aparelho e seu produto. No século XX, os debates oscilam em um conjunto de ideias sobre a “indicialidade”⁷ da fotografia e sua fidelidade à realidade. O povo, espantado com os poderes da invenção, via as imagens fotográficas com uma carga de realidade que a pintura não podia apreender, como observa André Bazin:

L’objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l’existence de l’objet représenté, effectivement re-présenté, c’est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l’espace. La photographie bénéficie d’un transfert de réalité de la chose sur sa production (1958 : 15-16).

Ou seja, enquanto resultado em cuja materialidade concretizam-se os sonhos de multidões, a fotografia, desde meados do século XIX, é apresentada sob a condição de uma janela para o mundo, uma janela através da qual será possível chegar até o objeto em que se forma a representação. Por não ser fruto das mãos humanas, passou a ser vista como algo messiânico ou algo capaz de *ressuscitar* a presença de coisas perdidas Ou, como diz Roland Barthes:

Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographique à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié (1980: 126).

A ansiedade por capturar os vestígios da perda do que estava ali parece ter sido um traço bastante significativo do processo de enunciação ao qual, com maior ou menor docilidade, os fotógrafos têm que se submeter. Há sempre o desejo de tornar visível o invisível: trazer até o alcance dos olhos espectros de algo que precede a linguagem, de algo que se une à agitação recôndita e obscura instalada nas fendas das coisas elementares do universo. A partir de algo, finalmente, que se conecta com o sentido⁸ furtivo que entrevejo ao ler este fragmento de Barthes:

La photo est littéralement une émanation du référent. D’un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l’être disparu vient me toucher comme les rayons différés d’une étoile... (1980:126).

7. O valor do índice é defendido por autores como Jean-Marie Schaeffer, Walter Benjamin e André Bazin. Mais recentemente, Philippe Dubois (1980) resume em três etapas os conceitos da relação da fotografia com seu referente: 1) a fotografia como espelho, como imitação; 2) a fotografia como transformação do real; 3) como um instrumento de análise e interpretação da realidade.

8. Quando digo sentido, me refiro a algo que ainda não se tornou significado.

Pois as coisas elementares têm sentidos que estão além de suas configurações físicas. São assustadoramente obscuras e estão sempre longe do perceptível, em territórios aonde o conhecimento humano ainda não chegou e em áreas onde suas convulsões são esgotadas por energias astrais. Parece, portanto, que a fotografia, considerando o que foi exposto aqui, busca referências nas profundezas desta faixa limite situada entre o que Eugenio Trías chama de *círculo hermético e círculo do aparecer*⁹. É uma faixa, também chamada de círculo fronteiro, à qual Castro Rey 2013, explicando as ideias do filósofo em questão, se refere desta maneira:

Se o ser é limite, a faixa que une e separa o conhecido do desconhecido, o empírico do transcendental, pensar é uma obrigação comum. Habitar a fronteira, essa faixa limítrofe instalada entre o “círculo hermético” e o “círculo do aparecer”, exige uma mediação reflexiva que só a filosofia pode oferecer. Suportar o abalo sísmico das margens que nos circundam, este árduo sossego do exílio nos obriga a um pensamento que se assemelha ao sonar (Castro Rey, 2013: online).

A partir daí, devemos reconhecer que a fotografia oferece ao gênero da paisagem nuances de significados que a representação pictórica não poderia capturar. Um deles é visto nas interferências dos componentes do enunciado, em geral, mais explícitos em uma foto do que em um quadro. Na primeira, por exemplo, o ponto de vista é evidenciado com relativa facilidade pela composição, uma característica já não tão óbvia na pintura, como mostra exemplarmente David Hockney em várias passagens do belo livro *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001), especialmente nas partes dedicadas à análise de *The Milkmaid*, de Vermeer. Evidentes naqueles em que a distância do pintor em relação ao objeto pintado oscila, o que é refletido na construção de perspectiva. Essas e muitas outras peculiaridades aparecem frequentemente nas obras visuais e fotográficas do artista, que sabe misturar como poucos recursos poéticos da pintura e da fotografia em paisagens como retratado na tela *The Arrival of Spring in Woldgate* ou a famosa colagem *The Grand Canyon Looking North*.

Entretanto, mesmo quando a fotografia não era uma invenção concretizada, a pintura se valia, nos tempos clássicos, de instrumentos ópticos, claros antecedentes da fotografia. Vale dizer que, no fundo, os dois meios deixam a impressão de terem andado juntos há muito tempo. Ultimamente, a mistura de gêneros, isto é, dos temas presentes nos enunciados de configurações visuais tornou-se mais intensa. Em muitos casos, a natureza morta é construída fotograficamente como uma paisagem menor, um espaço em que o diálogo dos objetos se estende à esfera dos personagens, em um tempo que parece condensar-se em função de *eternizar* um momento erótico como nas fotos reproduzidas abaixo¹⁰:

9. O *círculo do aparecer* corresponde ao domínio da linguagem, é um lugar em que se dá a experiência. O *círculo hermético* é como uma matriz inacessível na qual se solidificam a origem e as primeiras causas. A faixa-limite fica encaixada entre os dois círculos e o homem sofre suas inquietudes. Tenho para mim que a chamada emanção de referente provém dessa travessia que a fotografia realiza da faixa-limite para conectar ou mediar os dois círculos. Eugenio Trías, em seu livro *Os limites do mundo* (2000), deixa claro que no domínio das fronteiras os limites do mundo somos nós.

10. Em outros fotógrafos, o tema erótico na natureza morta é representado de modo um pouco mais ambigüamente perverso. É o caso, por exemplo, de *Ostras, copas y frambuesas en cama de matrimonio*, de Iraida Lombardía.



Figura 1. Fotos de Norma Patiño

No entanto, com a chegada do cinema, a natureza morta se impregna ainda mais dos significados da paisagem arquitetônica em que os personagens se movem, sendo paradigma desta combinação o filme *La Fête de Babette*. Mas a natureza morta também se junta à paisagem natural, o que é bem ilustrado pelo filme *Como Água para Chocolate*. De qualquer maneira, o que quero destacar é o fato de que a fotografia é mais narrativa que a pintura e, com o advento do cinema, o relato enfatiza a sua importância e transforma a natureza morta em personagem.

Ambos os meios, fotografia e cinema, com as peculiaridades de suas respectivas linguagens, foram alterando iconologias cristalizadas pela pintura, tanto em termos funcionais quanto expressivos. Um singular recurso expressivo percorre, entretanto, as mudanças consequentes dessa evolução: o enquadramento. No trecho do ensaio *L'image-fente ou l'inconscient de l'index* transcrito abaixo, Olivier Beuvelet (2013) aponta que:

Il faut remarquer ici que le saut de la peinture à la photographie et de la photographie au cinéma est à considérer à partir du rôle du cadre dans l'image, cadre qui devient progressivement un instrument d'énonciation en s'ouvrant comme une bouche, sur l'espace réel dans la photographie et sur le temps dans le cinématographe, dans une évolution continue des possibilités de cadrage. Plus l'image

paraît ouverte et fait oublier son cadre, l'efface, le fragilise, le transgresse, et plus elle est réaliste, plus elle donne l'illusion de la présence de l'objet dans son image qui passe de la représentation à la présentation (Beuvelet, 2013, online).

Assim, partindo dessa premissa, agora quero me aproximar mais da paisagem. Na fotografia da Figura 1, há dois níveis: o semântico e o expressivo. No primeiro, os objetos aparecem dispostos de acordo com uma lógica simbólica que lhes atribui significado. No segundo caso, esses mesmos objetos são colocados em um espaço significativa estabelecido por um retângulo, uma figura geométrica que os delimita em um campo de visão. Destas duas operações depende, em princípio, o significado do texto fotográfico em questão. De modo que, por um lado, esses planos são integrados na forma de um sinal, cujo conteúdo é sobredeterminado pela interação dos dois componentes. Aceitando, portanto, que a lógica simbólica estabelece uma configuração ideológica, é necessário também admitir que a figura geométrica em que se manifesta a razão é, portanto, uma expressão de configuração. Isso me leva à ideia de que a interpretação de um texto visual pode ser feita por meio de dois enquadramentos: o ideológico e o da estrutura/armação.

Essa distinção, como se verá mais adiante, vai ajudar a me lançar ao exercício de interpretar peculiaridades deste tema. Basicamente, porque, depois dos compromissos inevitáveis das representações da paisagem com o entorno, subjazem constituintes de sentido muito diversos, e muitos deles com raízes no sistema complexo formado pelas interações do cérebro, mente e corpo. Como é sabido, os estímulos e as experiências influenciam nos circuitos que se estabelecem entre o homem e o mundo ao seu redor, constituindo uma complexa rede de interações. Apesar do espantoso progresso, os artefatos técnicos e tecnológicos que existem atualmente ainda não são suficientes para trazer ao domínio da figuração inúmeras nuances dessas interações. A partir dessa perspectiva, o complexo cérebro-mente-corpo usa principalmente de seus sistemas perceptivos e motores para interagir com seu ambiente físico, mas para se relacionar com seu ambiente social necessita da *linguagem* com seus escritos e para se vincular com seu ambiente cultural precisa dos *meios de comunicação*, sendo que ambos são interdependentes. Em termos de comunicação, essa formulação amplia significativamente os domínios do enunciado: já não é mais apenas lidar com o contexto sociocultural em que se situa o sujeito emissor de uma mensagem, como também com dados extrassemióticos gerados por sistemas anteriores, se cabe a afirmação, à emergência da linguagem.

Defino o *enquadramento ideológico* como um tipo de *framing*, um conjunto de traços semânticos ordenados a fim de estabelecer uma plataforma interpretativa destinada a uma determinada compreensão de um texto. É, portanto, uma

D

congregação consistente de ideologemas utilizada por um sujeito-leitor para demarcar teores semânticos em um texto. A teoria do *framing*, do enquadramento ou das molduras, ocupa um lugar de destaque nos estudos de comunicação: nomes como Robert Entman, Erving Goffman, George Lakoff e Mark Johnson deixaram contribuições que ainda estão em vigor, especialmente no que diz respeito a determinar, de um lado, os limites de algo com a finalidade de encaixá-lo num esquema e, de outro, ao princípio de considerar os meios como produtores de significado na sociedade. Falar de paisagem, ancorando-se em *enquadramentos ideológicos*, é, de certa forma, interpretar a voz do que a cultura por meio de suas linguagens diz sobre o que nós costumamos chamar de natureza ou conhecemos como espaço físico.

Para falar especificamente deste aspecto, do modelo de enquadramento construído pelos norte-americanos a partir dos conceitos de Destino Manifesto que incentivaram a construção dos Estados Unidos e estão presentes nas passagens mais representativas do *western* clássico, herdeiro do paisagismo romântico realista cultivado no século XIX por pintores como Alfred Bierstadt, autor do célebre quadro *Storm in the Rocky Mountains*, 1866:



Figura 2.

O cinema foi aos poucos recuperando, através da representação dos cenários humanos, alguns dos sentidos mais arcaicos do termo paisagem – região, aldeia, terra-pátria ou base para definir a propriedade de um território¹¹. Talvez tenha sido o meio de expressão que melhor enquadrou ideológica e escrituralmente esses divisórios e arbitrários sulcos geográficos que mapeiam os países ou propriedades, maquiando muito bem essa opaca atmosfera de doutrinas que a faixa

11. Quem se interessar pelas particularidades deste tema poderá encontrar diversos dados com informações na obra de Kennet Olwig (2002).

fronteira interpõe entre o *círculo hermético* e o *círculo de aparecer*, abrigando nuvens carregadas de conflitos idiossincráticos tanto ao nível do indivíduo quanto ao social. Tudo isso deixa uma herança de perversidade entre os seres humanos, um legado, enfim, sobre o qual se pretende legitimar as atitudes xenófobas e outros preconceitos aberrantes a serviço das intransigências mais prejudiciais. Esse *enquadramento ideológico* às vezes proporciona interpretações muito particulares, como ocorre, para me referir a um paradigma concreto, em leituras das chamadas *cinematic landscapes* consagradas pelo *western*, principalmente quando nelas são encaixados com excessivo alarde determinados ideais por certos conceitos de *fronteira*. Neste caso, a abordagem do sentido das paisagens como natureza é um pretexto para se infiltrar no público a ideia de território e, a partir daí, entregar-se à construção de protótipo de pátria em que o espaço físico inigualável e as imagens que o referenciam formam um patrimônio dos cidadãos.



Figura 3. Frame de 3, *10 to Yuma*

Nos filmes mais representativos do western norte-americano, a fronteira toma o centro do palco nos episódios mais heroicos e não é de se estranhar que, atualmente, os lugares em que eles se manifestam sejam estudados de forma crítica, como pode ser visto na obra *Hollywood West: The American Frontier in Film, Television and History* (2005), organizada por Peter C. Rollins e John O'Connor. Essas obras reúnem ensaios que nos oferecem uma visão diacrônica acerca da evolução da representação da história, do cinema e da televisão nos Estados Unidos construída a partir dos componentes essenciais do *western*. Todos os estudos parecem ter sido organizados em torno de um eixo central em que as ideias de fronteira e democracia sobressaem e se reiteram. *A fronteira*¹²

12. Nesse contexto, a ideia de fronteira não tem muito a ver com os conceitos sobre o termo proposto por Triás. Embora, é claro, ela faça parte dessas barreiras que se constroem entre os limites mencionados, algo em que se encaixam bem os ensaios reunidos em *Landscape Theory* (2008), obra editada por James Elkins e Rachel DeLue.

D

não é apenas uma linha com valor disjuntivo: ela também é um local de encruzilhada onde elementos culturais diversos se reúnem, especialmente quando se pensa em seu aspecto etnográfico. Sem dúvida, em muitos westerns as supostas topografias representadas através de suas configurações de paisagem expressam metonimicamente os dilemas do *ethos* norte-americano e, dessa maneira, intensificam os conflitos circunstanciais vividos pelos personagens. Entretanto, ao mesmo tempo, o enquadramento escritural ou configurador utilizado nos planos abertos das *cinematic landscapes* intensificam a amplitude do ideal de liberdade, embora também evoquem esse ideal com conteúdos que exprimem meras emoções pessoais.

Outra tendência que vale a pena mencionar está enraizada na análise dos *westerns* feita a partir da paródia. Nesse contexto, são importantes contribuições de Matthew R. Turner o ensaio *Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstructions and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody* (2003: 261-280). O autor, com base em um *enquadramento ideológico* inspirado no poder corrosivo do burlesco, estuda uma considerável mostra de comédias em que o *western* é parodiado. Suas abordagens evidenciam a capacidade da sátira de subverter as convenções de um gênero tido como nobre e, à raiz desse fato, gostaria de complementar o *enquadramento* de que estou tratando com a ideia de que o *western* europeu¹³ exalta, com o auxílio do burlesco, as subversões da paródia. Esses filmes têm, sim, algo de caricato, mas mantêm, no entanto, a grandiosidade das paisagens e conferem às cenas de duelo um caráter de mímica corporal¹⁴, com toques que se aproximam dos traços inconscientes inerentes às configurações grotescas¹⁵. Além disso, suas representações de paisagem preservam a atmosfera lendária e mítica de que estão impregnados. Deve-se ainda ter em mente o papel desempenhado pela memória nessas paisagens em que simbolicamente se localizam encruzilhadas, ou seja, pontos em que convergem vários sistemas de comunicação e tendências culturais. Quanto a esse aspecto, as contribuições de Simon Schama em *Landscape and Memory* (1995) são reveladoras. Olhando para as inferências entre o entorno físico e a memória popular, o autor investiga de maneira exemplar as particularidades dos enunciados paisagísticos e em cada um deles descobre conteúdos míticos que, por séculos, foram investidos pelas sociedades ocidentais. Aparecem com as tropas de sua imaginação por córregos, matas, vales e montanhas, deixando em cada uma dessas formas topográficas os mais diversos investimentos semânticos, o que lhe permite explorar a obra poética forjada pela memória coletiva. Finalmente, o autor nos oferece experiências tectônicas através de *enquadramento ideológico*, cujo modelo pode ser perfeitamente aplicado para ler os significados das paisagens radiantes do *western*, como transcrevo abaixo:

13. O termo *spaghetti* tem ainda uma acepção pejorativa e, por esse motivo, não me agrada utilizá-lo – como não me agradam *sushi-western* ou *paella-western* – já que muitos filmes que se encaixam nessa denominação estampam rupturas poéticas esplendorosas e não há como negar que, poética insubordinada, provocaram mudanças expressivo-semânticas importantes em *westerns* norte-americanos. Haja vista, por exemplo, o começo de *The Quick and the Dead* (1995) ou, mais recentemente, a encenação de *Django Unchained* (2012). O estudo de Christopher Frayling (1998) mostra, do ponto de vista norte-americano, a relevância criativa de muitas destas produções, veneradas por muitos e detestadas por outros tantos.

14. Sobre particularidades deste tema, recomendo as observações de Beatriz Fernández Ruiz (2004).

15. Quanto a esta acepção, sigo as ideias definidas por Ernst Kris em seu ensaio *Psicoanálisis de lo cómico* (1964).



Figura 4. *Sierra de Alhambra*. Foto de Rafael Ramos Fenoy, 2007.

O *enquadramento configurador* é um componente escritural que tem sua origem na moldura ou armação que, durante séculos, vinha enquadrando as pinturas¹⁶. Era, em princípio, um apertão: a ação metaforicamente emotiva de estreitar entre os braços de madeira o corpo plástico do fragmento do mundo representado. Um gesto, por assim dizer, que o visor da câmera fotográfica reitera e expressa, como pode ser visto claramente nos fotógrafos simbolistas da segunda metade do século XIX, o desejo de capturar, para eternizá-la, a transitoriedade dos fenômenos efêmeros, segundo aponta Anne Hammond no ensaio intitulado *Vision naturelle et image symboliste* (1995). O visor é, assim, um sistema óptico, uma armação incorporada à câmara, uma janela cujo perímetro interfere na composição fotográfica das coisas captadas pela lente. Lentes e filtros conferem aos objetos fotografados particularidades através das quais se tornam perceptíveis aspectos importantes da enunciação: uma grande-angular, por exemplo, pode criar curiosas ilusões de ótica distorcendo o tamanho real das coisas, fazendo com que o espectador as veja muito mais longe do que realmente estão. Tal efeito pode transformar um *locus amoenus* em um lugar cuja extensão se amplia e, conseqüentemente, deixa no observador uma expansão emotiva conivente¹⁷.

16. A moldura evoluiu a partir das bordas pintadas de túmulos, vasos e mosaicos que foram feitos há 3000-4000 anos e, mais tarde, acompanhando cenas narrativas e painéis decorativos. A primeira arte cristã adaptou-os às bordas de marfim talhado de capas de livros e diptícos e, finalmente, de retábulos. Nesse momento, a função da estrutura havia mudado: não era apenas uma borda decorativa, mas sim proteção e destaque do trabalho que sustentava e tinha um aspecto altamente simbólico.

17. Essa expansão emotiva poderia ser focada a partir de um enquadramento ideológico fundamentado na vaga reminiscência que permanece no ser humano da expansão protonarcisista: crescimento indômito do feto em sua existência uterina.

D

As imagens que Werner Herzog coloca diante dos nossos olhos em seu belo documentário *Cave of the forgotten dreams* (2011) reproduzem uma paisagem escritural fascinante. Em outras palavras, se tomarmos a paisagem de acordo com a definição tradicional de espaço físico representado de modo que o olho humano possa abarcá-lo, esta condição não ocorre com relação à demarcação de limites ao que viria a ser o suporte sobre o qual as pinturas rupestres estariam confinadas. Não só porque ele estampa formas com incrível atenção aos detalhes, mas também porque, em alguns casos, os gestos e modos de quadrúpedes esculpidos ou pintados nas rochas preservam, para dar um detalhe, as peripécias¹⁸ de seus atos sexuais. Decerto que uma particularidade como essa não é novidade na pintura rupestre, mas por ser a caverna de Chauvet uma das mais recentes descobertas neste campo e por ter sido constatado, não sem discrepâncias, que suas configurações plásticas são, até agora, umas das mais antigas da humanidade, essa característica confirma a ideia de que havia um tema bastante comum entre os povos paleolíticos espalhados por lugares diferentes e distantes entre si.

18. Utilizo aqui o termo “peripécia” me servindo dos conceitos atribuídos por Victor Burgin em seu ensaio *Barthes, Diderot, Vertigo* (1986: 85-108). Para este estudioso, a “peripeteia”, como ele chama, é um processo retórico que intervém na ação de uma história alterando o projeto da fábula e, ao mesmo tempo, paralisando um instante do evento que pode levar a consequências inesperadas para o observador.



Figura 5. Frame de *Cave of the forgotten dreams*

Entretanto, a partir das propriedades da visão, o conglomerado de imagens parietais oferece outras possibilidades de leitura. Devido, entre outras coisas, à falta de uma clara demarcação responsável pela inserção das figuras representadas dentro de um quadro que não ultrapasse os limites do ângulo de visão, a contemplação direta das imagens está sujeita aos jogos dialéticos de uma dicotomia: ou seja, à confrontação das referentes particularidades, de um lado, às características específicas que assumem as configurações encadeadas

aos cânones da visão central e, por outro, às alternativas dinâmicas propiciadas pela visão periférica. Somam-se a tudo isso as interferências determinadas pelo uso das lentes. Por exemplo, no caso do uso de uma lente normal – 40 a 55 mm – a imagem resultante utiliza um ângulo de visão semelhante ao olho humano; já as telefotos – 70 mm ou mais – aproximam o objeto fotografado do fotógrafo, o que significa que a imagem capturada por esse tipo de lente é mais próxima do receptor.

Além disso, e é o que mexe com a minha imaginação, esses desenhos, tão distantes no tempo, devem ter sido forjados a partir de imagens mentais¹⁹, isto é, a partir das imagens guardadas na memória humana, de animais, em sua maioria, selvagens, que percorriam ao ar livre os campos, vales e montanhas. Não eram, portanto, imagens construídas com base em um exemplo vivo que estaria presente diante dos olhos de quem o representava através de linhas e cores. Se for tomada como paradigma a Gruta de Altamira, por exemplo, pode-se observar que a luz natural no interior é insuficiente para pintar ou gravar imagens. O autor ou autores do trabalho utilizaram, sem dúvida, o fogo: às vezes usando a iluminação quente produzida pelas fogueiras e, muitas outras, a proveniente de candeias rústicas cujos pavios eram embebidos em tutano. No que diz respeito aos efeitos da variação da intensidade de luz, o documentário de Herzog brinca com a luminosidade e, quando a escuridão invade o ambiente, as imagens sobre a pedra tornam-se mais opacas, misturando-se com as sombras e assumindo as características das configurações oníricas²⁰. Ao retornar para a visibilidade, a distância entre elas deixa a impressão de ter sido reduzida e tudo, como nos sonhos, fica condensado: diferentes espécies animais se juntam e conquistam, no espaço semiótico de imagens, uma breve proximidade que não corresponde ao espaço do habitat natural de cada uma.

Além dessas características, há outras que permitem, com base na representação cinematográfica do contexto físico onde a arte rupestre se manifesta, estabelecer mais modalidades de relação desse tipo de obra com o cinema e com o sonho. Assim, nas sequências através das quais Herzog mostra, enquanto processo de enunciação, os lugares onde foram distribuídos os instrumentos técnicos de iluminação, um ambiente de sombras que se transforma em um belo simulacro de sala de projeções²¹ e, então, as pinturas rupestres, como se tivessem sido marcadas na tela, aparecem e desaparecem instituindo um balé de lampejos e escuridão nas paredes. Muitos dos seres humanos que tiveram o privilégio de contemplar *in loco* as imagens rupestres mantêm uma postura coincidente sobre o feitiço que eles exercem. O fato de imaginar, por exemplo, que há mais de 20 mil anos, nossos ancestrais, munidos de tochas, aproximavam-se das paredes em movimentos de vai e vêm ou em deslocamentos laterais

19. David Lewis-Williams (2004), em seu livro, trabalha com a hipótese de que os criadores da arte rupestre já tinham um grau de consciência avançado e, portanto, tinham a agilidade para lidar com os processos das imagens mentais de várias maneiras.

20. “E, de fato, a caverna é um abrigo com que se sonha infinitamente. Dá uma sensação imediata ao sonho de um descanso protegido, de um descanso tranquilo. Se se atravessa certo limite de mistério e terror, o sonhador que entrou na caverna sente que poderia viver lá. Só de permanecer alguns minutos ali, a imaginação se instala imediatamente” (Bachelard, 2006: 207).

21. Na internet é fácil encontrar vários textos fotográficos que captam exhibições de filmes realizadas em cavernas.

D

para observar, o conjunto biotério causa, ainda hoje, assombro. A atividade intensa dos seres humanos, combinada com as oscilações de luz das tochas, provoca um efeito singular: é como se de repente bisões e cavalos iniciassem um galope inesperado. Ou seja, a peripécia da ação interrompida e paralisada nas imagens se desvanece resultando em um espetáculo em que se aprecia algo protocinematográfico.

Por meio do prisma da imaginação, os arranjos feitos por Herzog para filmar as cenas e ajustar o preâmbulo de uma exibição incomum criaram a pregnância inevitável para entrever em tudo isso a metáfora de uma topografia do inconsciente ou de um lugar propício para o devaneio inquieto que envolve a mente de um espectador quando ele percebe a escuridão de uma sala de cinema atravessada, de repente, pelo feixe de luz que vem do projetor. O foco de luz, no caso do fotograma transcrito abaixo, aponta para a parede rochosa sobre a qual, através de várias cadências, a câmera desliza para fazer com que desfilem cinematograficamente configurações singulares. Algumas delas, no que diz respeito ao designativo²², capturam de modo impressionante a denotação de uma funcionalidade evidente: figuras que reúnem as características específicas das espécies representadas e atitudes por meio das quais os momentos de inércia da ação são marcados. Essas figuras são, em si, a nomenclatura identificadora feita pelos homens primitivos aos animais que eles conheciam. Entretanto, nos balbucios simbólicos destas iconografias, em suas formas escritas, perduram conotações de conceitos ideológicos muito diferentes que a prudência, como recomendam os antropólogos, impede de ir muito longe com sua interpretação.

22. Entendo a funcionalidade da linguagem a partir de uma distorção básica entre a função referencial e a função designativa. A primeira assume o papel de representar um mundo semiótico já construído – por exemplo, a representação cinematográfica de uma pintura ou de uma catedral – e a segunda tem a missão de transformar um elemento do mundo natural em um significante – por exemplo, fotografar o fluxo das ondas do mar.



Figura 6. Fotograma de *Cave of the Forgotten Dreams*

Em qualquer caso, nestes textos figurativos da arte rupestre, a paisagem, no sentido clássico do termo, não está explicitamente presente e, talvez por essa razão, os estudiosos não se tenham detido nessa questão. No entanto, muitos analisaram com afinco o problema dos suportes sobre os quais as imagens foram pintadas ou gravadas. O principal, como é bem sabido, é constituído pela rocha nas paredes das cavernas. A formação destas paredes de pedra é de vários tipos de composição. Isto não impede, no entanto, que nas suas superfícies perdurem os efeitos da erosão e da corrosão deixados pela atividade constante de agentes tais como a água, o vento, o frio, o calor e a vegetação. Isso me faz refletir sobre o fato de que as imagens rupestres guardam na materialidade de seus suportes rochosos uma sutil lembrança paisagística, pois é muito difícil olhar para estes rochedos parietais sem que me venha à memória, vagamente, o esboço intuitivo de um lugar geológico escondido nas regiões mais misteriosas do inconsciente. Um lugar que, sem saber por que, mantém, segundo a minha visão interior, intrigantes semelhanças com esta imagem digital da caverna de Chauvet parcialmente reproduzida por Herzog em seu filme: **M**

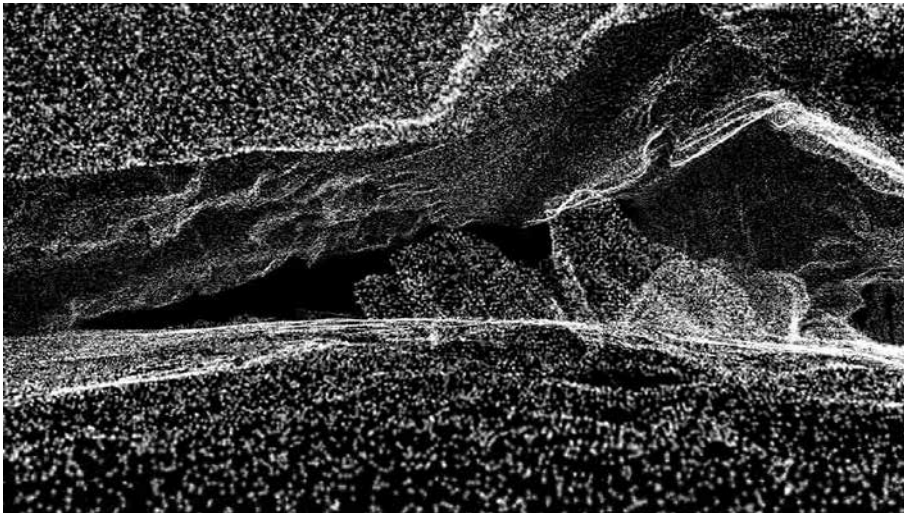


Figura 7. Fotograma de *Cave of the Forgotten Dreams*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones de reposo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris: Gallimard-Seuil, 1980.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1958.

D

Enquadramentos ideológicos e escriturais em textos visuais

- BRUNO, Hervé. L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos des recherches récentes, de Hervé Bruno. In: *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, n° 4, p.261-290. 2006.
- BRYSON, Norman. *Looked at the over look: four essays on still life*. London: Reaktions Books Ltd, 1990.
- BURGIN, Victor. Diderot. Barthes. Vertigo. A. Streitberger, J. Donald and C. Kaplan (eds.), In: *Formations of Fantasy*. London and New York: Methuen, 1986.
- DeLUE, Rachel and ELKINS, James (ed.). *Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Làcte photographique*. Paris: Nathan, 1980.
- DUBOIS, Philippe J. *La grande Amnésie Écologique*, Paris : Delachaux et Nestlié, 2012.
- FERRARA Lucrécia. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo, Annablume, 2008.
- FRANITS, Wayne. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*. Yale: Yale University Press, 2004.
- FRAYLING, Christopher.** *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. New York: I.B Tauris & Co Ltd, 1998.
- GROJNOWSKI, Daniel. *Photographie et croyance*. Paris: Editions de la Différence, 2012.
- HAMMOND, Anne: Vision naturelle et image symboliste. In FRIZOT, Michel (ed.). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas, 1995.
- HOCKNEY, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. London: Thames and Hudson, 2001.
- KRIS, Ernst. *Psicoanálisis de lo cómico*. Buenos Aires: Paidós, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- LEWIS-WILLIAMS, David. *The mind in the cave*. London: Thames and Hudson, 2004.
- OLWIG, Kennet. *Landscape, Nature, and the Body Politic*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- ROLLINS, Peter C. and O'CONNOR, John E.; (Editores). *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2005.
- RUIZ, Beatriz Fernández. *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de Valencia, 2004.
- SÁNCHEZ VIDAL. Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: un enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 2004.
- SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Knopf, 1995.
- SONTAG, Susan. *On Photography*. Londres: Pinguin, 1977.
- TRÍAS, Eugenio. *Los límites del mundo*. Barcelona: Destinos (reimpressão), 2000.
- TURNER, Matthew R. Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstructions and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody. In: *Film History*, v.33, n° 2, 261-280, 2003.

Endereços eletrônicos

BEUVELET, Olivier. L'image-fente ou l'inconsciente de l'index. In: Parergon, 2013.

Disponível em: <<http://culturevisuelle.org/parergon/archives/1805>>.

CASTRO REY, Ignacio. Palabra de frontera: Eugenio Trías. In: *FronteraD*. 21, feb. 2013.

Disponível em: <<http://www.fronterad.com/?q=palabra-frontera-eugenio-trias>>.

Artigo recebido em 20 de setembro de 2013 e aprovado em 23 de outubro de 2013.