



O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento¹

//////////////////// *Eduardo Peñuela Cañizal*²

1. Este trabalho faz parte de pesquisa que realizo com bolsa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e nele aproveito ideias por mim exploradas em conferência proferida no seminário internacional *Emoção e imaginação: os sentidos e as imagens em movimento*, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo, em abril de 2011, e na conferência magistral intitulada *El paisaje en el cine*, lida em novembro de 2011, em La Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

2. Professor titular aposentado da Universidade de São Paulo. Foi chefe do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e Diretor da Escola de Comunicações e Artes. Um dos fundadores da Pós-Graduação em Comunicações e Artes. Tem livros e ensaios publicados em vários países. E-mail: epcaniza@usp.br

Resumo

O artigo trata do papel que desempenha a moldura na função de recurso utilizado por cineastas para representar as coisas do mundo através do ritual poético, meio expressivo capaz de conferir às configurações fílmicas uma transcendência que os procedimentos denotativos anulam. Com essa finalidade, o trabalho é construído como um discurso de leitura destinado a interpretar passagens de *Dreams* (1990), de Akira Kurosawa.

Palavras-chave

Moldura, análise fílmica, olhar, tela, pintura.

Abstract

This article is the result of analyzing the frame as a recourse used by filmmakers to represent through poetical rituals things of the world, in a manner of creating transcendental visual configurations. The work is constructed as a reading discourse where one traits to interpret passages of the films *Dreams* (1990), by Akira Kurosawa.

Keywords

Frame, film analysis, staring, screen, picture.



La voluntad de mirar el interior de las cosas hace que la vista se vuelva *aguda*, la vista se hace *penetrante*. Hace de la visión una violencia; halla la fractura, la grieta, el intersticio mediante el cual se puede *violar el secreto* de las cosas ocultas.

Gaston Bachelard

The basic drive in the human subject is the urge to see once more what has been seen before.

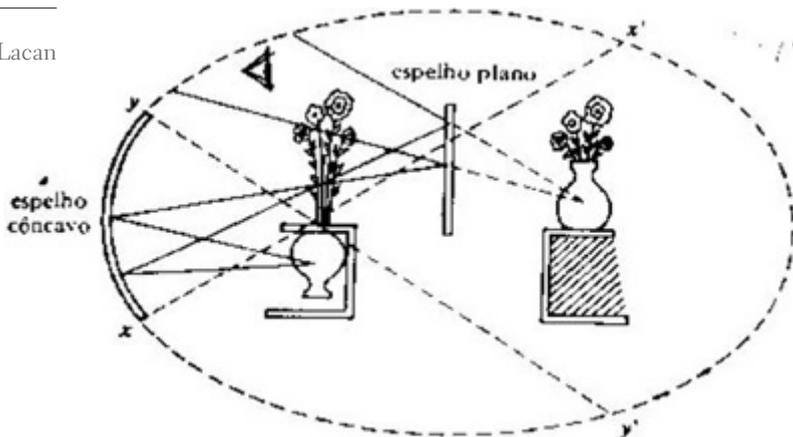
Kaja Silverman

Minhas participações em congressos destinados ao estudo do cinema poético têm sido, em muitas oportunidades, de grande valia, pois lá encontrei informações que nem sempre circulam em trabalhos escritos. Assim, numa delas, uma das respostas à pergunta feita por um dos participantes sobre o motivo que leva os grandes diretores a utilizarem modalidades simbólicas para representar em suas fitas fatos e elementos, deixando de lado a denotação, me chamou a atenção. Trata-se daquela em que um dos especialistas argumentava o seguinte: as coisas configuradas através da utilização quase exclusiva de signos meramente referenciais adquirem em suas formas expressivas uma permanência transitória. Elas se esfumam com muita facilidade. Para que isso não ocorra, é necessário captar os sentidos ocultos do outro lado dessas coisas; fazer, por exemplo, que uma árvore ou uma porta sejam muito mais

do que simplesmente uma árvore e uma porta. Um ente qualquer só conquistará, nas realidades construídas pelas linguagens, uma transcendência duradoura quando dele nos acercarmos por meio de um ritual poético.

Tal procedimento confere à representação fílmica, enquanto configuração simbólica, algumas especificidades, principalmente no que diz respeito ao teor retórico de que se impregna o plano da expressão de um filme realizado com o intuito de que nele a poesia encontre lugares onde se manifestar. Vale dizer, nessa linha de raciocínio, que o fundamental da sobrevivência desse tipo de imagem fílmica provém da incapacidade — algo inerente ao ser humano — de captar o *real* de uma entidade visível na sua totalidade. Disso se deduz que o transcendental termina sendo um aspecto dos jogos especulares a que a visão dos homens fica submetida, e tal particularidade se incrusta no que viria a ser o significante do simbólico. Uma descrição, mesmo que superficial, do famoso esquema de Lacan — Figura 1 — pode ajudar a intuir melhor os jogos especulares aos quais me refiro. Quer me parecer que o *real* estaria nessa superfície do espelho côncavo em que, de algum modo, existe uma totalidade que circunda o sujeito, aqui representado pelo desenho do *olho*. O imaginário faria parte do ramo de flores colocado sobre o caixote no qual se esconde o vaso, enquanto representação, talvez, da corporalidade do sujeito. Finalmente, a imagem refletida no espelho plano constituiria a expressão do simbólico.

Figura 1: Esquema óptico de Lacan



O olhar e a tela cinematográfica na qual as imagens são projetadas sempre mereceram análises comparativas muito instigantes. Vários são os estudiosos do cinema que, amparados em pressupostos lacanianos, escreveram sobre esse assunto, realçando conceitos tais como a identificação, o ego sensorial, o estágio do espelho e a duração inconsciente da percepção. Não creio ser este o lugar pertinente para me deter em cada um deles³; apenas pretendo aproveitar o que julgo ser um entendimento em que se conjuntam matizes conceituais de todos eles. Especificamente, seduz-me o princípio da fragmentação e, sobretudo, a suspeita de que percebemos o mundo e seus elementos aos pedaços. Como nos sonhos, percebemos somente porções do corpo materno⁴, porque, numa acepção mais plena, o sentido manifesto do corpo materno, sem perder os enigmas da sua latência, constitui, no juízo de alguns especialistas, um campo de batalha em que se confrontam forças sociológicas e psicológicas sobredeterminantes do olhar. E, nessa perspectiva, amarro-me à convicção de que todo enquadramento cinematográfico e as suas respectivas molduras confinantes oferecem ao meu olhar o desmembramento do imaginário.

Sempre me obstina ir mais adiante dos significados habituais dos signos e, sobretudo, entrar em contato com a epiderme expressiva das entidades semióticas imbricadas na tessitura material dos textos audiovisuais. É como se dessa maneira pudesse ver melhor matizes de algo por mim antes visto, já que, como diz Kaja Silverman (2000, p. 78), a pulsão básica no sujeito humano “is the urge to see once more what has been seen before”. Alentado por essa tendência, padeço da mórbida curiosidade que há anos me despertou uma frase de Lacan plasmada em suas densas divagações sobre o olhar. Para o conhecido psicanalista francês, se não recordo mal, olhar é inserir uma imagem no seio da matriz constantemente mutante de lembranças inconscientes. Ou, como literalmente ele afirma:

Dans notre rapport aux choses, tel qu’il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, se transmet, d’étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élidé — c’est ça que s’appelle le regard (LACAN, 1973, p. 70).

3. Recomendo, para o leitor que tenha curiosidade por essa questão, a leitura do livro de Kaja Silverman intitulado *The threshold of the visible world* (1996), obra em que todos esses conceitos são manipulados em função do olhar.

4. Creio que esse tipo de percepção se encaixa também em algumas das ideias defendidas por Hobson (2002) em seus estudos, críticos, em boa parte, do pensamento de Freud sobre o onírico. Pense-se na ideia de “protoconsciousness” defendida por esse autor em muitos dos seus estudos e na relação que ela parece guardar com os processos primários de Freud.



E é, pois, a partir dessas premissas que me adentrarei um pouco para dizer duas ou três coisas que tenho a ilusão de saber a respeito de um filme fascinante. Sem me esquecer, entretanto, de construir um discurso de leitura, não muito bem cerzido, com base na mediação de alguns recursos dos rituais do poético. No exercício da interpretação, gosto de captar, nas *lexias* de leitura⁵ — para utilizar um termo de Roland Barthes —, as camadas mais profundas da *derme* significante. Sentir, mais perto de mim, essa espécie de epiderme em que se ocultam os tecidos que defendem os signos de todos os traumas pelos quais eles passam em sua vida social. Porque os signos, como as pessoas, sofrem os avatares do tempo e os efeitos da convivência com outros signos. No âmbito das metamorfoses expressivas resultantes desses dois fatores, não será difícil compreender, por exemplo, que, enquanto o primeiro atinge a morfologia das imagens, o segundo, por sua vez, interfere na sintaxe.

5. Roland Barthes utiliza em muitas de suas obras o termo *lexia* e, em geral, ele aparece na acepção de uma unidade de leitura que compreende termos ou frases formando um espaço semiótico em que os significados podem ser observados. Assim, por exemplo, no plano do rosto de uma pessoa posso considerar como uma *lexia* ver se os lábios estão abertos ou fechados e, de acordo com a configuração desse significante, ler o conteúdo.

6. Não me reporto especificamente aos suportes — argila, papel, celuloide, papiro, madeiras, ossos ou metais —, também importantes, mas às matérias de que as configurações gráficas dos signos são feitas: uma coisa é uma imagem feita com madeira e outra muito diferente é uma imagem escrita com a luz.

7. Meu entendimento de ideologia se ancora nos conceitos defendidos por Catherine Clément (1974) ao definir esse termo como a lógica do simbólico.

Além de me desafiarem, os traços que conformam a materialidade⁶ de cada um deles propiciam relações muito atípicas com o imaginário e avivam, por assim dizer, o engenho dos receptores — principalmente naqueles momentos em que o convívio entre a parte palpável da expressão e seu correspondente conteúdo socializado possibilita a emergência de indícios de significações não devassadas, ao menos para mim enquanto leitor. Refiro-me especificamente a inusitados arranjos semânticos provenientes da formação de conteúdos onde partículas de sentido oriundas de perceptos excêntricos se combinam com ardilosas emanações ideológicas⁷. Tais artimanhas relativizam os significados habituais dos signos, fazendo com que as novas feições daí resultantes provoquem inesperadas consequências semânticas e fortaleçam a constituição ontológica do leitor. Quero dizer, seguindo princípios da glossemática, que, no plano do conteúdo dos signos, tudo quanto possa ser pensado constitui a substância e suas formas semânticas — modos de entrar em contato com o mundo — surgem da codificação daquilo que os seres humanos julgamos ser a realidade. Por isso, a tarefa de encontrar semelhanças entre os conteúdos veiculados por diferentes categorias de escrita ou a de realizar o trabalho de tradução intersemiótica me é gratificante. Ademais, a

8. Na formação das lexias fílmicas, as unidades de leitura resultam sempre da congregação de códigos diferentes: plástico, sonoro, gestual, cromático etc.

identificação dos códigos que se manifestam na heterogeneidade da escrita nos textos não verbais⁸ abre alternativas de interpretação, o que, sem dúvida, intensifica o prazer da leitura e torna o horizonte existencial dos homens mais cativante.

O élan da vida íntima e social dos signos se alimenta disso tudo e, obviamente, dos resgates etimológicos e dos acréscimos de contemporaneidade dos sujeitos que os utilizam, embora nem sempre os usuários, destinadores e destinatários, tenham clara consciência dessa dinâmica — ou mesmo das sequelas sensoriais causadas pela espécie de materialidade em que, para se manifestar, se acomodam as formas conteudísticas. A esse respeito, devo confessar — para matizar a questão — que, nas minhas primeiras visitas aos grandes museus, o dourado das molduras me aturdiu. Além disso, esse estonteamento favorecia meu estado de irreflexão a tal ponto que só atinava com um vislumbre: as ostentações escandalosas dessas molduras, na maioria das vezes folheadas a ouro, me molestavam e aprisionavam meu pouco raciocínio numa inescrupulosa aversão. Sempre as associei aos silenciosos interiores com imensos quadros dourados e altares banhados a ouro. Prisioneiro dessas lembranças, eu guardo ainda um medo calado, mas do qual me libertei, em parte, já que ele alimentou a esperança prometida de um além em que o temor finalmente poderia ser eliminado.

Naquele então, mal sabia eu que essas cercaduras das mensagens icônico-plásticas fazem parte de um código específico. Elas delimitam de maneira adequada os domínios da visão e, portanto, o campo expressivo fundador do lugar semiótico que desencadeia a leitura. Nesse âmbito, seus efeitos são múltiplos. Entre eles se destaca o jogo dialético entre um espaço evocado e um espaço representado, assim como a projeção de tonalidades luminosas no texto imagético propriamente dito. Uma das coisas que deve ser incluída nos filmes que expressam as ações de uma fábula é precisamente uma alusão ou uma explicitação *visible* dos lugares onde se realizam os acontecimentos. Às vezes, os segundos em que na tela aparece um rosto refletido num espelho em pormenor são extremamente preciosos, pois neles se ancoram oportunidades únicas de enxergar as nuances simbólicas e da imagem em questão. Mais ainda quando, de algum modo, esse tipo de configuração



particulariza o narcisismo da personagem. Nos intermédios desse jogo de espelhos, também as pupilas do espectador — outro jogo de espelhos — ficam à deriva na ambiência envolvida por uma atmosfera narcísica. Isso me parece estar presente na *aparente normalidade* dos fotogramas reproduzidos abaixo.

Figura 2: *Frames* de *Diva dolorosa*, de Peter Delpout, e de *The mirror*, de Tarkovski



Essa iconografia especular tem, na história do cinema, muitos e variados antecedentes. No entanto, desejo chamar a atenção para uma por essa parecer, vista dentro da teoria de Lacan e com base nas explicações de Silverman (2000, p. 78), uma construção especular paradigmática. Refiro-me a esta imagem de *L'âge d'or* (1930), de Luis Buñuel:

Figura 3: *Frame* de *L'âge d'or*



O fotograma reproduzido faz parte da cena em que a protagonista, depois de passar por várias situações excitantes, se refugia no interior de seu quarto e, colocada diante do espelho, só vê na superfície desse artefato as nuvens agitadas de um céu tormentoso, e não seu rosto. Aqui, o *glissement* do olhar expõe traços que deixam entrever esse outro lado das coisas cujo reflexo perturba o sujeito que as avista. E, além disso, a construção dessa configuração visual é também fruto de uma ruptura poética através da qual se expressa um *excesso de narcisismo*: o que a mulher vê com assombro não é tão somente a desapareção estranha de seu corpo visível, mas a imagem simbólica de nuvens agitadas pelo vento querendo expressar o fantasma perceptível do seu desejo.

Ao falar da moldura-objeto, Jaques Aumont, amparando-se em conceitos de Tanizaki, destaca uma das principais funções da “emolduração” afirmando:

Le cadre, la corniche, adapte la lumière ambiante et la lumière de la toile l'une à l'autre: il assure une *médiation*. Telle est bien, plus largement, comme fonction perceptive: être un intermédiaire, forcément paradoxal comme tout intermédiaire; intégrer le tableau à son environnement, en même temps l'en séparer visiblement (AUMONT, 2007, p. 128)⁹

9. Para ter uma ideia mais completa do conceito de moldura, recomendo também os estudos de retórica da imagem feitos pelo GROUPE π (1992).

Acercar-se, por conseguinte, das conotações decorrentes dessas funções da moldura equivale, em tese, à consecução de um ato de convivência com estruturas expressivo-semânticas em que emoções e feitiços poéticos se articulam para criar um complexo domínio onírico.

Tentarei, numa breve prática de leitura, explicitar um pouco mais como a moldura e a fragmentação articulam esse domínio valendo-me de fotogramas de uma sequência do filme *Dreams* (1990), de Akira Kurosawa. As duas imagens transcritas na Figura 2 correspondem, respectivamente, aos instantes em que o jovem pintor, de visita ao museu onde se encontram quadros famosos de Van Gogh, fixa seu olhar num deles e, depois de adentrar com devaneação na pintura, sua imaginação percorre, por



segundos, caminhos e paisagens. No primeiro dos fotogramas reproduzidos, como se pode constatar, os reflexos da moldura dilatam a sua presença e, com isso, particularizam a luminosidade do ambiente¹⁰. Já no segundo fotograma, a moldura material desaparece¹¹ e, mediante esse recurso, o espectador se defronta, de repente, com uma configuração cujos elementos preservam, em sua iconicidade, os referentes básicos do lugar em que se inspirou o pintor holandês para plasmar sua *Ponte de l'Anglois*¹². Na condição, pois, de componentes plásticos e icônicos de um texto visual emoldurado, as imagens integrantes da mensagem pictórica adquirem transcendência. Isso ocorre quando os seus destinatários se apercebem da contingência sobredeterminada pelos significados presentes dentro do texto guarnecido pela moldura e as evocações significativas provenientes do prolongamento do espaço da cena pintada deixado fora dela. (O quadro exposto num museu fica circundado por um espaço neutro — o da parede — que envolve por completo a moldura e com isso obriga o olhar do espectador a se concentrar no texto pictórico, num movimento centrípeto).

10. Obviamente, isso se percebe muito melhor na tela enquanto dispositivo cinematográfico indispensável para uma apreciação correta do texto audiovisual.

11. Na verdade, a moldura é substituída pelos limites do enquadramento, um tipo de moldura específico do cinema.

Figura 4: Frames de Dreams



12. Como se sabe, Van Gogh deixou várias versões dessa ponte. Talvez a mais famosa seja a filmada por Kurosawa. Ao contemplar as 11 pontes construídas no século 19 por um engenheiro inglês, o artista sentia, segundo seus biógrafos, a nostalgia das paisagens de sua terra natal. Em 1944, a maioria dessas pontes foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial. Não é de estranhar que, quando o observador

Essa relação entre a expressão pictórica conformada pela moldura e os espectros do espaço referencial que ela gera, entendido aqui como complemento espacial ilusório e idealizado pelo observador com base nas particularidades do lugar em que se situa a cena plasmada no quadro, é uma característica fundamental da pintura. No caso da imagem fílmica projetada numa tela, a moldura material é constituída pela armação arquitetônica que envolve essa tela e também pode produzir efeitos na imagem. Mas estou aludindo, no tocante ao espaço referencial, a toda essa “referencialidade” paisagística que o espectador imagina estar no que propriamente seria o fora de campo. Assim, a imagem que reproduzo abaixo —

conhece essas informações, a nostalgia que expressa Van Gogh impregne o espírito de quem contempla o quadro de um vago e emotivo sentimento de tristeza: algo semelhante à dor de ideia provocada pela constatação de uma perda.

Figura 5 — pode ser entendida, para os propósitos deste trabalho, como configuração concreta da paisagem que fica, por efeitos da mediação da moldura, fora de campo:



Figura 5: Frame de um vídeo amador

Não se deve esquecer o princípio, inerente a esse gênero de pintura, de que as coisas nela representadas assumem as características de uma *imobilidade* que, enquanto paralisação do movimento, gera formas expressivas que se tornam, em termos semânticos, ambíguas. Isto é, a suspensão do andar da carruagem no centro da ponte — assim como a interrupção do agitação gesticulatório das lavadeiras à beira do rio. Contudo, da conformação cinematográfica da representação pictórica surge um espaço diegético onde o alcance do olhar do espectador se estende e, além do mais, os signos que se reportam à ação e à gestualidade conquistam o atributo do movimento. Quer me parecer que nesse processo se aglutinam dois espaços: um pertencente à fragmentação inanimada plasmada no interior da moldura do quadro de Van Gogh e outro no prolongamento extramoldura de uma extensão em que o palco pintado, de algum modo, aparece complementado. Sendo assim, a sequencialidade de imagens, visíveis e invisíveis, que o texto fílmico coloca em jogo desencadeia processos de associação nos quais é evidente um *excesso de moldura*.



No suporte cinematográfico, fica inscrita a condensação de duas escritas: a que se define por um princípio gestáltico e a que se ancora num esboço onírico. De um lado, o primeiro dos princípios gera uma continuidade espacial em que se monta um contexto quimérico pelo qual circula a imaginação de quem observa o quadro de Van Gogh representado pelas linguagens do cinema. No caso, a minha imaginação percorre o contexto quimérico criado pela escrita fílmica com expectativa semelhante à vivida pelo jovem pintor no decurso de um caminho feito para vivenciar a singularidade paisagística da obra do genial holandês. Por outro lado, como se evidencia na Figura 6 — *frames* finais da sequência aqui utilizada —, o sonho simulado por Kurosawa emerge, repentinamente, quando me apercebo do jogo anagramático que se estabelece entre o que viria a ser o conteúdo latente e o conteúdo manifesto. Num primeiro relance, tenho para mim que o cineasta japonês explora a expressão do texto pictórico na condição de quem busca o lugar significativo onde se instala o sonho, e esse lugar está no quadro, tessitura enigmática de conotações que vão sendo decifradas através do conteúdo manifesto das imagens cinematográficas. Mas, terminado o episódio, o espectador pode colocar em xeque esse esquema ao inverter o papel das peças de jogo e, com essa atitude anagramática, dessemear o filme a partir do pressuposto de que ele é um devaneio onírico na vaga função de desvelar um sonho poeticamente.



Figura 6: Frames de *Dreams* Quando se ilustra com imagens uma unidade morfológica representada alfabeticamente, a emoção e a imaginação do leitor cuidadoso ficam envolvidas na atmosfera de polissemia que as

imagens espalham sobre o conteúdo diferido da unidade morfológica em questão. Em importante ensaio, Vié-Wohrer (2006) assinala, entre outras coisas, que os sistemas de escrita podem ser divididos em duas grandes categorias: de um lado, a que privilegia o som e, de outro, a que releva a grafia. O objetivo da primeira — a que pertence à escrita alfabética — se centra em transcrever e *congelar*, da maneira mais fiel possível, os conceitos depositados nas palavras. Em contrapartida, a segunda categoria plasma configurações em que, além dos conceitos congelados, proliferam alternativas de leitura e interpretação muito diferentes. A forma das imagens se estabelece a partir da articulação de diversos elementos e, na teia semiótica que aí se engendra, a moldura desempenha um papel crucial, como tentei demonstrar. Contudo, outros ingredientes adentram a composição dos textos imagéticos, e eles, de igual modo, merecem, na leitura, todo o cuidado. Perspectiva, iconografia, iconicidade e intertextualidade, para não citar outros, fazem parte, com variados graus de intensidade, dos construtos que circulam na comunicação audiovisual. Cada um desses componentes conforma as representações não verbais e moldam a participação dos sentidos de que se vale o ser humano para se relacionar com o mundo. Nessa perspectiva, o cinema, enquanto *excesso de moldura*, entrega aos seres humanos uma espécie de hipertexto em que se tece constantemente o sonho ilusório de recuperar uma perda irrecuperável. Pelo trabalho constante da “emolduração” e da fragmentação a que estamos submetidos por nossas representações simbólicas do mundo e das pessoas, a obra fílmica encarna o anseio de resgatar tudo quanto vai desaparecendo. Assim, a fotografia, entendida como um invento técnico destinado a preservar o que há por trás das ruínas que nos circundam (SONTAG, 2006), foi complementada pelo cinema para que o sonho de permanência continue, mesmo que ele não passe de ser um *excesso de moldura*.



Referências

AUMONT, J. *L'œil interminable*. (Édition revue et augmentée). Paris: Éditions de la Différence, 2007.

CLÉMENT, C. *Le pouvoir des mots, symbolique et idéologie*. Paris, Mame, 1974.

GROUPE μ . *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil, 1992.

HOBSON, J. A. *Dreaming: an introduction to sleep science*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

LACAN, J. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.

SILVERMAN, K. *The threshold of the visible world*. New York: Routledge, 1996.

_____. *World spectators*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales, 2006.

VIÉ-WOHRER, A.-M. “Las escrituras que privilegian la imagen: cuatro casos.”. *Desacatos*, México, n. 22, p. 37-64, 2006.