

AS MÚLTIPLAS FUNÇÕES DAS INSCRIÇÕES E DOS SUPORTES GRÁFICOS EXIBIDOS NOS FILMES

MAHOMED BAMBA – USP, DOUTOR

O objetivo principal deste trabalho é destacar a importância da dimensão gráfica na figuração cinematográfica e, mais especificamente, as funções narrativa, discursiva e enunciativa que, muitas vezes, acompanham a intervenção de palavras e grafismos recuperados dos diversos objetos e suportes de comunicação e re-introduzidos, na forma de palavras-imagens, no discurso fílmico. Centramos nosso interesse nos filmes *ABC da Greve* (Leon Hirszman 1979/1990) e *Congo* (Arthur Omar 1974), com o propósito de confrontar dois projetos estéticos que envolvem a exibição destas palavras-imagens, e em analisar a relação destas com o processo de manifestação do ponto de vista “predicativo” no discurso fílmico.

A complexidade da linguagem cinematográfica se explica tanto pelo número de matérias da expressão que configuram o plano do significante quanto pela diversidade de signos e códigos que intervem na produção de sentidos nos filmes. Ao lado das figuras visuais consideradas especificamente cinematográficas, encontram-se outros tipos de signos (verbais, musicais e sonoros) que pré-existem à própria figuração cinematográfica.

A figuração cinematográfica da realidade circundante passa, às vezes, pela reprodução fotográfica de diversos tipos de objetos e suportes de comunicação que carregam algum tipo de inscrição ou texto escrito. Por um lado, a filmagem desses suportes gráficos resulta na produção de fragmentos visuais com características particulares; por outro lado, a exibição desses objetos no discurso fílmico acompanha-se da intervenção de imagens de signos, isto é, a repro-

dução de signos escritos capturados no complexo jogo de sentido que regula o uso da escrita no interior do espaço da comunicação social. Assim, o movimento de *close* sobre uma carta ou sobre um letreiro de loja não só tenderá a reproduzir figurativamente estes dois suportes de comunicação intersubjetiva e social no espaço cinematográfico, bem como destacará os seus significantes gráficos no texto fílmico.

Essas palavras diretamente registradas e gravadas do mundo real reaparecem como simulacros de signos e “códigos precisos e convencionalizados”¹ no discurso fílmico, passando a funcionar no fluxo fílmico como inscrições recuperadas do universo afílmico, e que podem, em muitos casos, ser acrescentadas aos letreiros e às demais menções escritas em sobreposição na imagem, formando aquilo que chamaremos de dimensão gráfica dos filmes².

Este fenômeno não é específico ao cinema, encontra-se sob outras formas nos diversos processos de figuração visual. Qualquer representação figurativa dos objetos gráficos cria uma passagem para a transposição parcial ou total do texto desses objetos no espaço visual. Para a pintura, Michel Butor³ lembra que uma parte da dimensão gráfica dos quadros é formada pelo conjunto das inscrições que cobrem a paisagem urbana. Assim, os livros sagrados e profanos, as cartas, os jornais, os cartazes são, ao longo da história da pintura, objetos gráficos que as próprias mãos dos pintores inserem na tela e que exibem, no interior dos quadros, inscrições que tendem a atrair o olhar de forma demorada e incisiva na medida em que elas exigem mais esforço para ser decifradas⁴.

Mas em comparação com os demais meios de figuração visual, a reprodução cinematográfica dos objetos e dos suportes gráficos apresenta certas singularidades. Em primeiro lugar, podemos observar que as particularidades da reprodução fotográfica dos textos escritos se devem às próprias características técnicas do médium cinema. Com efeito, como sabemos, graças aos movimentos da câmera, o cinema consegue não somente organizar as tomadas conforme uma lógica que pode ser narrativa, bem como, no meio do processo, salienta determinados planos em detrimento de outros. A formação de qualquer imagem fílmica é fortemente deter-

minada pelas opções de localização da câmera sobre os objetos do mundo, que podem ser, assim, examinados no mínimo detalhe e destacados no resto do filme.

No interior do filme e dentro da própria dimensão gráfica, todas as imagens de palavras escritas destacadas pela câmera se distinguem das demais manifestações verbais escritas: enquanto os letreiros e os intertítulos são literalmente transcritos em sobreposição na banda-imagem, os grafismos filmados surgem, como as demais imagens fílmicas, da “criatividade” da câmera, nascendo deste primeiro gesto de seleção que a câmera efetua entre os diversos tipos de palavras escritas que pré-existem no real. Com efeito, antes de exibir suas inscrições, os movimentos de câmera permitem, na figuração cinematográfica, selecionar e extrair alguns suportes gráficos no meio de outros objetos visuais. O conjunto dessa operação faz com que o filme se apresente, antes de tudo, como o resultado da figuração de um ponto de vista sobre os objetos do mundo, pois, cada tipo de imagem aparece no filme como fruto da “visão” do operador sobre o mundo e como resultado da expressão da personalidade do operador de câmera. É neste sentido que Bela Balázs⁵ afirma que o cinema não reproduz as imagens, ele as produz.

São os parâmetros técnicos (movimentos de câmera, enquadramentos) que determinam, em última instância, o tipo de sentido que os grafismos filmados produzem no meio de um plano ou de uma seqüência. Diferentemente dos letreiros que têm sua presença fílmica regulada pela lógica da montagem, os grafismos filmados se relacionam nitidamente com a ordem da composição fílmica. Por exemplo, uma inscrição pode ser objeto de maior ou menor destaque no meio de um plano composto de outros elementos visuais, graças à escala dos planos e aos códigos de composição da imagem fílmica. Esse mesmo plano que contém a inscrição aparece no desenvolvimento da montagem como um detalhe separado do conjunto e que pode ter um significado particular com relação ao resto do conjunto de onde foi extraído. A extração do primeiro plano de um conjunto, diz Béla Balázs (1957), traz consigo um valor de composição: “tanto aquilo que se omite como aquilo que inclui, tem um significado”⁶.

Os grafismos filmados enquanto palavras-imagens

No meio da composição e da montagem, as menções escritas filmadas e mostradas na tela são simultaneamente percebidas como signos fílmicos e signos do mundo, pois, apresentam-se no processo fílmico como parte dos “objetos reais que compõem o plano fílmico”⁷. Os signos escritos filmados podem estar numa relação de analogia com os seus referentes no mundo real e, como as imagens e os ruídos (que são considerados com signos fílmicos icônicos, por excelência), apresentam algum traço de iconicidade que se deve, notadamente, ao seu modo de referenciação e de designação figurativa.

Embora os grafismos filmados sejam objetos a ser vistos, eles não deixam de ser também signos que devem ser lidos. Esta ambigüidade de seu estatuto procede do movimento fílmico que consiste em dar algo a ler ao espectador. O surgimento dos planos gráficos no espaço fílmico corresponde à delimitação de um contexto de produção de informação verbal no filme. Dentro deste contexto verbal, o espectador não só reconhece objetos de comunicação familiares, mas também interpreta códigos verbais específicos e com significados precisos. O caráter arbitrário das inscrições e dos grafismos filmados acaba transformando-os em imagens particulares no resto da visualidade fílmica.

Paralelamente à questão da “desnaturação” ou remotivação do signo escrito, a exibição das inscrições filmadas está relacionada com a problemática do tipo de função e valor que o verbal deve assumir numa ordem de representação visual que está completamente dominada por signos marcados pelos traços da iconicidade. Geralmente, além de se apresentarem como palavras-imagens nos discursos pictóricos ou fílmicos, os textos encontrados numa capa de livro ou num cartaz mantêm, às vezes, uma relação de interpretação com a significação da imagem. Cada linguagem de figuração explora ou tenta controlar, a seu modo, os efeitos de sentido do texto escrito no discurso da imagem (às vezes, de acordo com o rumo narrativo ou não-narrativo da própria figuração).

Como os demais meios de representação visual, o cinema sem-

pre buscou explorar todos os efeitos expressivos e informativos dos diferentes tipos de palavras escritas que se encontram agregadas às imagens em movimento. Diferentemente da pintura, por exemplo, que busca “atenuar, corrigir a excessiva legibilidade”⁸ das inscrições no quadro (preservando assim o caráter alusivo da figuração pictórica), o cinema tenta, ao contrário, amarrar funcionalmente os textos escritos à dimensão narrativa dos filmes.

Entretanto, nos primeiros tempos da evolução da linguagem cinematográfica, os cineastas buscaram atenuar e contornar os “inconvenientes” da intervenção dos letreiros na narrativa dos filmes mudos, o que conduziu à criação de diversos modos de utilização motivada da escrita no espaço de representação fílmica. É nesse sentido que a proliferação de planos de jornais, de páginas de livros, de cartazes e de faixas em muitos filmes mudos foi interpretada como uma das estratégias do cinema mudo para “integrar a escrita na imagem, para afogá-la na visibilidade por procedimentos plásticos (...) ou para amarrá-la ao espaço narrativo do filme, sob forma de manuscrito, de carta etc.” (Michel Marie, 1975: 71).

Mas, paulatinamente, esse procedimento de exibição dos suportes gráficos e de suas inscrições na figuração fílmica acabou conferindo-lhes uma finalidade narrativa que não têm, por exemplo, na pintura ou na fotografia.

Com o tempo, o cinema foi incorporando a reprodução fotográfica dos textos, dos objetos e dos suportes gráficos nos seus principais recursos expressivos e simbólicos e, em muitos filmes abstratos e experimentais, as letras passam a valer por aquilo que são: traços visuais. Neste tipo de utilização baseada na materialidade do signo escrito, os grafismos filmados se tornam figuras fílmicas tais como as imagens e outros elementos plásticos do filme.

Funções representativas dos textos escritos filmados

É precisamente no registro dos grafismos filmados que podemos dizer que a linguagem verbal passa a participar plenamente do duplo modo de figuração representativo-narrativa do cinema. Assim que todas as inscrições filmadas forem destacadas na composição

visual do filme, elas podem estar em relação direta com todos os níveis de produção de sentido nos filmes e, conseqüentemente, desempenham uma série de funções precisas na construção fílmica. Como qualquer figura da expressão fílmica, as inscrições filmadas, tanto quanto os próprios objetos que lhes servem de suportes (que já são signos no mundo afílmico), tomam um valor de signos particulares de acordo com o sistema textual *fílmico* ou o conjunto de filmes de que são sempre partes integrantes.

Dependendo do gênero de filme em que aparecem, as inscrições profílmicas-exibidas ostensivamente ou não – podem ter uma função que será mais ou menos narrativa, discursiva, ideológica ou simplesmente plástica.

Nos filmes documentários

Na maioria dos filmes ditos de “menor narratividade”, por exemplo, a presença significativa de palavras escritas na imagem se explica tanto pela busca por um maior realismo quanto pelas necessidades comunicativas que predominam nesses sistemas fílmicos. Existem filmes-documentários em que, às vezes, é a própria eficácia comunicativa das imagens de textos filmados que determina sua exibição em plano fechado. No meio desse tipo de enquadramento, as palavras-imagens podem ser percebidas como simples fragmentos visuais ou como signos escritos, isto é, signos simbólicos e arbitrários que denotam ou conotam uma informação verbal precisa.

As imagens de textos e inscrições ocupam um lugar importante em qualquer documentário, na medida em que funcionam não só como recursos narrativos, mas também como procedimentos de transmissão de informação com um máximo de intensidade e de objetividade. Por exemplo, nos filmes documentários de cunho pedagógico, nota-se que os textos filmados se destacam, ao lado de outros elementos explicativos, por sua função didática.

A combinação dos textos filmados com outros tipos de elementos verbais contribui para singularizar funcional e materialmente os filmes pedagógicos: “no nível de sua definição em termos de traços materiais ou de códigos, o cinema pedagógico se caracteriza por sua

extrema heterogeneidade; nele se encontram não só modos de estruturação extremamente variados (narrativos, discursivos, etc.), mas também qualquer tipo de imagens: tabelas, longos textos escritos, esquemas, gráficos, qualquer tipo de mistura de imagens reproduzidas mecanicamente, desenhadas manualmente ou por computador (...)”⁹.

Enquanto fragmentos de “realidade” no filme, os textos filmados tendem a se apresentar como signos de maior credibilidade no relato de um fato. Ao contrário dos letreiros e outras menções inseridas nas imagens (que revelam, geralmente, um ponto de vista marcado na narração), os grafismos filmados são lidos como signos positivos de garantia de objetividade e de transparência na exposição de um fato.

Entretanto, cabe lembrar que a objetividade e a transparência do discurso de documentário têm seus limites. Com efeito, a representação do documentário mais realista supõe sempre um recorte na realidade e um maior cuidado na montagem dos fragmentos visuais. Desde as experiências dos formalistas russos com a montagem, sabemos que o filme registra os objetos do real ao mesmo tempo em que representa estes objetos, no sentido de que “ele tende a transformar o objeto bruto em um objeto de contemplação”¹⁰. Qualquer forma de organização sintagmática das imagens revela-se, portanto, como a máxima expressão de um ponto de vista “predicativo”¹¹ sobre o ponto de vista da câmera. Neste processo de significação, os diversos textos são não somente filmados com o maior cuidado (o mesmo que as demais formas de imagens), mas são também inseridos criteriosamente na composição dos planos, com o objetivo de produzir um determinado efeito de sentido.

Todos os diferentes gêneros de documentário, desde os primeiros jornais de atualidades até os documentários de caráter ideológico, souberam sempre tirar o maior proveito da aparente neutralidade do texto escrito filmado e da carga informativa contida em algumas inscrições. Em *O homem com a câmera*, Dziga Vertov afirma desde os primeiros planos dos créditos sua intenção de fazer um filme essencialmente visual, com menos letreiros. Mas, ao mesmo tempo em que o homem vai percorrendo a cidade na busca de imagens, sua câmera registra também uma série de objetos gráficos com suas inscrições. A câmera, sob todos os ângulos, registra tudo que

passa diante de suas lentes. Depois, na composição do filme, os fragmentos visuais aparecem combinados com inscrições em planos fechados, deixando assim uma brecha de infiltração para a linguagem verbal escrita na montagem deste filme-documentário que aspira à plena visualidade. Concebido, no início, como uma experiência cinematográfica sobre os acontecimentos visíveis (sem a ajuda de intertítulos), o filme de Vertov acaba comportando mais de um plano com imagem de texto escrito. Embora esses textos apareçam no meio da montagem como fragmentos visuais, eles se exibem ao espectador como algo para ser lido.

Os filmes documentários ou semidocumentários, além da preocupação com a objetividade e o realismo na figuração, buscam retratar, às vezes, fatos sociopolíticos dentro do modelo da forma narrativa e com uma relativa tomada de posição por parte do sujeito do discurso. Assim, uma parte da dimensão ideológica destes filmes passa a ser tributária do conteúdo conotativo dos textos escritos inseridos na montagem. A “verdade” contida nos textos filmados é mobilizada para a construção de uma outra “verdade” pelo documentário. De acordo com R. Barthes, a função de fixação e de controle da significação da imagem pela mensagem lingüística pode ser considerada como ideológica, na medida em que “o texto orienta o leitor entre os significados da imagem, permite-lhe evitar alguns e receber outros; às vezes, através de um *dispatching* sutil, o texto guia (o espectador-leitor) para um sentido escolhido antecipadamente”¹².

A exibição de determinados tipos de textos filmados participa deste processo seletivo e de orientação na leitura de sentido no documentário. Um filme sobre uma greve, por exemplo, será sempre repleto de imagens de textos filmados (panfletos, cartazes, *slogans*) que, no meio das imagens de confrontos, serão cuidadosamente enquadrados e exibidos à leitura do espectador. Ao se combinar com os comentários falados, os textos de *slogans* filmados compõem (às vezes, com os letreiros em sobreposição) um nível de discurso paralelo que reforça o caráter político ou engajado do documentário. Os diversos planos fechados de cartazes no documentário *ABC da Greve* (de Leon Hirszman: 1979/1990) se inscrevem um pouco nessa lógica. Nas primeiras seqüências do filme, destaca-se uma série de pla-

nos de cartazes e de planos de grafites com *slogans* nas paredes de uma fábrica. No meio das imagens de um comício, estes primeiros planos de textos funcionam como elementos descritivos e ilustrativos de um ambiente tenso e de luta sindical (signos de garantia de realismo e de autenticidade dos fatos relatados). Em seguida, aparecem outros planos de cartazes que servem para informar o espectador sobre as reivindicações dos grevistas. Depois desses primeiros planos gráficos de introdução, assiste-se a uma sucessão de manchetes de jornais e de semanais em *close* e que, ao contrário da primeira seqüência de planos de cartazes, apontam para um contexto social marcado por uma crise política mais ampla. Os planos de manchetes de jornais são exibidos longe do espaço diegético em que ocorrem as manifestações de protesto. Eles funcionam com expressão do ponto de vista de uma instância responsável pelo discurso. A exibição desses recortes de jornais cria pontos de ruptura no desenrolar desta crônica social. O narrador ocupa esses breves momentos para inserir informações alusivas ao tema ao regime militar no Brasil.

Mas existem documentários em que os textos e as inscrições colhidos do real podem ser simplesmente inseridos num projeto estético que visa, antes de tudo, à própria linguagem cinematográfica ou à inversão da lógica da construção do tradicional filme documentário. Como ocorre na técnica de colagem, a exibição desses materiais gráficos funciona como um recurso na desconstrução de alguns códigos da própria linguagem. É comum assistir em qualquer filme a uma situação semiótica de complementação entre as palavras escritas e as imagens. Como preconizavam alguns estetas do contraponto, além da representação fílmica ser predominantemente visual, o texto (falado ou escrito) nunca deve estar numa situação de redobramento semântico ou de tradução intersemiótica com relação à imagem. Ora, não é raro ver a lógica da construção do filme narrativo ou documentário invertida. Ao invés dos textos escritos serem ancorados no discurso visual, é o contrário que se produz. A exibição de suportes e textos recuperados de outros contextos tão somente pode conduzir a uma intervenção maciça das palavras escritas profílmicas (combinadas ou não com um comentário falado) na estrutura do filme, o que acaba gerando o fenômeno de hipergrafismo e, conseqüentemente, uma

ruptura com o modelo canônico de figuração cinematográfica.

Um filme como *Congo* (de Arthur Omar, 1974), por exemplo, leva esta lógica de inversão até suas últimas conseqüências. A presença incomum do texto transforma o filme *Congo* num objeto fílmico peculiar, isto é, um filme hipergráfico. A profusão de palavras escritas (filmadas ou em sobreposição) acaba transformando o verbal no principal recurso narrativo no filme *Congo*. Na tentativa de reconstituição de um fenômeno cultural brasileiro (a congada), o filme prefere não mostrar imagens da congada e a narrativa passa, ao contrário, a ser conduzida pelas palavras escritas. Dessa forma, o *Congo* de Arthur Omar inverte, de vez, os códigos da construção do filme documentário e, conseqüentemente, transforma-se num caso de figuração verbal e simbólica: “o processo analógico recua a ponto de 114 dos 148 planos do filme serem constituídos por letreiros. E dos 34 planos que não são letreiros, apenas 24 são filmados ao vivo, sendo os outros fotografias fixas, páginas de livros ou fotogramas pretos ou brancos”(J-C. Bernardet:1985:94).

Todas as temáticas subjacentes e suscetíveis de serem trabalhadas e discutidas passam a depender das informações verbais contidas em cada plano de letreiro e de imagem de texto. O conjunto deste material verbal se transforma na principal fonte de informação e de construção de um saber sobre a congada, mas, também, as palavras escritas abrem uma brecha para a afirmação da subjetividade no discurso fílmico.

Conclusão

Em todos estes filmes documentários, os textos filmados funcionam como manifestações verbais agregadas ao discurso visual e que, em última instância, exercem um determinado tipo de controle sobre aquilo que R. Barthes chama de “liberdade dos significados da imagem”. Por outro lado, o valor simbólico das imagens de textos e as diferentes escalas de enquadramento dos textos os aproximam do modo de funcionamento metadiscursivo das demais configurações verbais dispostas nas margens do espaço fílmico.

Pelo destaque de determinados tipos de inscrições no meio das

imagens, opera-se uma identificação com um ponto de vista que atua de fora ou por cima do discurso: “conforme (a escala de planos) fecha ou não o campo, obriga mais ou menos o olhar, autoriza mais ou menos a escolha, faz pesar mais ou menos a ditadura do autor sobre o espectador” (Chevassu, 1977: 44). Dessa forma, os grafismos filmados se transformam em fontes de produção de uma subjetividade no documentário. Os imperativos da narração de tipo naturalista e transparente do filme documentário passam assim a ser subordinados ao “direto de olhar do criador”, isto é, a propensão da instância responsável pelo discurso fílmico a se manifestar abertamente.

Nos rastros das discussões sobre as dimensões representativa, narrativa e discursiva dos textos escritos filmados, perfila-se, portanto, a problemática de sua relação com a dimensão enunciativa e dêitica dos filmes.

NOTAS

1 ECO, U. Semiologia das mensagens visuais, In *Communications* N.15.

2 Por analogia às dimensões visual, sonora, musical dos filmes. Cabe salientar que embora as palavras escritas mantenham uma relação de contigüidade formal com a dimensão visual, elas não se confundem totalmente com os elementos visuais. Quanto à dimensão sonora, podemos ver que as palavras escritas se relacionam apenas com um de seus componentes: a fala (com a qual elas compartilham os traços verbais).

3 Cf. *Les mots dans la Peinture*. 1969

4 *Ibid*, p. 25

5 *El film: Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*. 1957.

6 *El film*, 1957, p. 34.

7 Aqui pensamos na definição da unidade mínima da língua cinematográfica por Pasolini: “Podemos chamar todos os objetos, as formas ou os atos da realidade permanente no interior da imagem cinematográfica de *cinemas*, justamente por analogia com fonemas”. Citado em ODIN, Roger. 1990:81.

8 BUTOR, Michel (1969).

9 ODIN, R. 1990, p. 55

10 ODIN, R. 1990, p. 71

11 Para AUMONT, Jacques (que concebe o discurso fílmico como uma imbricação de pontos de vista), o ponto de vista “predicativo” corresponde à fase de “qualificação do representado”, isto é, “a inscrição de um significado global que qualifica o representado” p. 12-14; In *Communications* N. 38.

12 BARTHES, Roland: “Rhétorique de l’image”, In *Communications* N. 04, 1964. p. 44

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques: "Le point de Vue" In *Communication* n° 38, 1984.
- BALÁZS, Béla ALBERA, François: *Écriture et Image, notes sur les intertitres dans le cinéma muet*. In *Dialectiques: EL FILM: Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957
- BARTHES, Roland."Rhétorique de l'image". In *Communication* n° 04, 1964.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUTOR, Michel: *Les Mots dans la peinture*. Paris: Ed. Flammarion, 1969.
- CHEVASSU, François: *L'expression Cinématographique (les éléments du film et leurs fonctions)*. Paris: Ed. Pierre Lherminier, 1977.
- ECO, Umberto: *Semiologia das mensagens visuais*. In *Comunicação* N°15.
- LAMIZET Bernard: *Les lieux de la communication*. Paris: ed. Mardaga, 1992.
- MARIN, Louis: *Études Sémiologiques*. Paris: ed. Klincksieck, 1971.
- METZ, Christian: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991
- _____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- _____. *A significação no cinema*. Edusp, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ODIN, Michel: *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin, 1990