

Cinema as *loubok* for a more coherent understanding

Chuva Vasco

Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal

Abstract

*Any form of artistic expression, presupposes, in the aesthetic sphere, the existence of a spectator who observes, analyzes, interprets and assigns meaning simultaneously. Such a process would not be conceivable without the existence of characteristics which promote inner dynamics to the work and the human. Cinema, as a way of expression, reveals a language which is, by itself, not only open and clear but also comparable to what the Russians *loubki* were, where textual references from one and the other help understanding the work. The text acts, thus, as a perceptual inducer of image.*

Despite this complementary side of image and text together, a formal obscurity, more evolved semantics or the addition of heteroclit elements refer the work to a totally hermetic plan, once it escapes the understanding, the ratio of its constituents, or, if you will, the appearance of its contents.

Sonant movies eclipsed the silent film without, nevertheless, fully answering the question of the work's clarification. If it is true that subtitles and sound gave new meaning to cinema, it is also true that these "accessories" per se are not essential elements for a clarification of the value of its contents, regardless of their formal convergence.

Key words: Cinema, *Loubok*, Comprehension, Work Elements.

Paper

O cinema, como forma de expressão que é, encontra-se inserido num esquema estético onde co-existe um criador, que é o autor da obra e um fruidor que a analisa, e que lhe atribui valor. Esta esfera estética é estabelecida em diferido e encontra-se sempre carregada de barreiras que impedem uma clara explicitação da obra. A adição de elementos heteroclitos ou uma semântica evoluída contribuem para a sua hermetização, acontece porém, que o cinema tem a clara vantagem de se associar a elementos que ajudam na compreensão, são eles o movimento, e a verbalização dos seus conteúdos.

O movimento acrescenta algo mais à fotografia e classifica no tempo a acção, deixa de existir apenas a circunstância de uma temporalidade, um pouco consequência da pessoalidade de quem observa, e passa a apresentar uma temporalidade correspondente à do momento real, dado que o cinema (*kinema*) é caracteristicamente contínuo. Por esta razão é pertinente falarmos de várias temporalidades no cinema, porque os hiatos que existem, imperceptíveis a olho nu, não quebram a temporalidade da "imagem" real.

O outro elemento é a explicitação dos conteúdos cinematográficos por meio de legendas ou de sonorização. Este tem como principal função aproximar o intento do criador das aspirações do fruidor. Quer as legendas quer a verbalização sonora integram-se numa forma de linguagem acessória que por natureza são o superlativo da comunicação. Permitem portanto ao fruidor, uma melhor contextualização no confronto com a obra de arte. A recepção estética tem uma estreita ligação com esses elementos acessórios, pois fazendo estes parte da formação base do indivíduo ajudam-no a aproveitar da melhor maneira a sua percepção das obras. Mas estes elementos não têm sentido se não houver lugar a um esforço do público em os perceber e em os associar às obras de arte, para lhes procurar o verdadeiro fundamento. Uma obra que evidencie uma semântica que se afaste de qualquer ortodoxia deverá fornecer outros recursos para uma leitura mais clara. Qualquer filme *underground* apenas será percebível se o fruidor tecer esforços para penetrar nos mais recônditos processos de criação.

Podemos então concluir, que todos os elementos acessórios surgem para clarificar a leitura e consequentemente são imprescindíveis para a compreensão da obra. Se estabelecermos uma comparação com os *loubki*, perceberemos de igual modo, que estas figuras icónicas nos surgem associadas a legendas que nos oferecem o relato de uma dada situação. Os *loubki*, *loubok* no singular, são imagens seculares (com início no século XVII), da cultura popular russa, realizadas por artistas em iluminuras, litogravuras, xilogravuras, relevos, bordados, tapeçarias, e exprimem os diferentes aspectos da população por meio da representação dos seus ideais estéticos. As condutas morais, as noções do bem e do mal eram temas recorrentes deste tipo de representações. Por razões económicas, raramente uma obra era adquirida pelos estratos sociais mais baixos, contudo, a característica de múltiplo que os *loubki* possuíam vieram permitir o acesso à arte das pessoas menos abastadas. Aos *loubki* estavam associados pequenos textos que tinham a função de explicar a imagem. Esses textos, podemos dizer, eram a "dupla face" das obras pois serviam complementarmente as imagens.

A relação que se estabelece entre qualquer *loubok* e o cinema está precisamente no texto. Mesmo no cinema sonoro, que fundamentalmente valoriza a verbalização sonora em detrimento da visual (legendas) podemos dizer que existe uma clara correspondência com os textos dos *loubki* porque aqueles adquirem a forma de texto mental transformando-se posteriormente em imagem¹. Lembremos que qualquer conceito é primeiramente visto e entendido como imagem, porque, lembra-nos Denis², qualquer imagem mental é uma forma de representação. A capacidade individual de transformação da realidade em imagens depende muito da aptidão de cada um de nós em interpretar essa realidade, ou de outro modo, da capacidade de análise e interpretação de imagens. A realidade artística, seja ela um *loubok* ou cinema, é causa do signo e, dada a nossa capacidade de interpretar imagens, o seu papel como signos depende bastante das nossas possibilidades interpretativas. Um signo também é qualquer coisa que está em todos nós, pois se somos criadores de imagens, e se as imagens são signos, então somos criadores de signos. Toda a formulação imagética da realidade cinematográfica ou dos *loubki* cria na mente das pessoas

¹ Victor Burgin, refere-se à imagem fotográfica com a designação de "texto fotográfico", isto porque a fotografia, assim como o texto, é constituída por uma diversidade de códigos. Cf. BURGIN, Victor – *The end of art theory*. Londres: Macmillan, 1986. pp. 20-21.

² cf. DENIS, Michel – *Image et cognition*. 2ª ed. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1994. (Psychologie d'Aujourd'hui).

um signo, que diremos equivalente à própria realidade, pois funciona como um *representamen* dessa realidade. Portanto, todos nós produzimos os nossos próprios signos.

No cinema, qualquer imagem só funciona eficazmente, se estabelecermos um processo de identificação. Ou seja, terá de haver uma comparação entre uma imagem dada e outra já pré-existente, sendo que aquela pode ser complementada pela imagem mental de um texto. O fruidor que recebe uma informação artística, terá de reconhecer o sinal que estará explícito nesse tipo de imagens (filme, texto) e compreender o seu significado, ou seja, o que se encontra implícito, embora de um modo geral, o façamos inconscientemente, porque nós comparamos o que vemos com aquilo que já temos arquivado nos centros da memória do nosso cérebro.

Relativamente ao *loubok*, o cinema tem vantagem visto que aquele necessita de uma narrativa detalhada para ser minimamente entendível. Ele era fundamentalmente direccionado para a exposição imagético-visual e por conseguinte cumpria a sua função através de algumas características que as pessoas estavam preparadas para receber. A obra “Os ratos enterrando o gato” (fig. 1) estende a sua compreensão pela adição não só do título, mas também pela sequência imagética das figuras representadas, e fundamentalmente pela aposição descritiva do texto. Não obstante este suplemento, verifica-se neste *loubok* que não existe uma verdadeira correspondência entre o que nos é evidenciado textualmente e o que efectivamente pretende significar. Durante algum tempo acreditou-se que esta obra era uma paródia ao enterro de Pedro I da Rússia, o Grande (1672-1725), contudo, actualmente as pesquisas apontam o seu significado para uma irónica inversão das coisas do mundo.

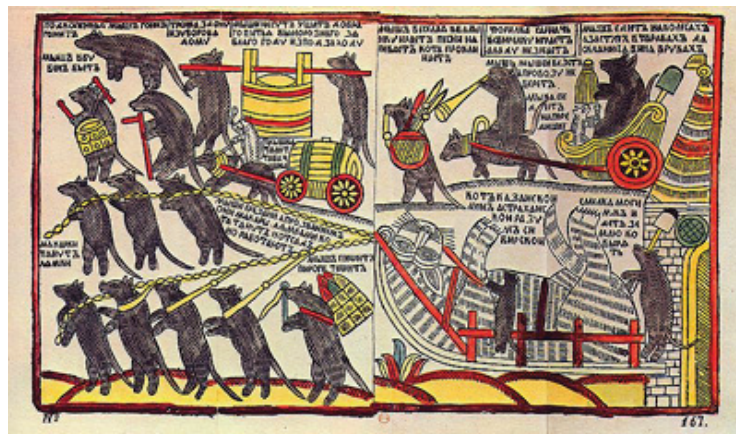


Fig. 1 “Os ratos enterrando o gato”, autor desconhecido, c. 1725.

A comparação dos *loubki* com o cinema é da mesma ordem porque o texto que é adicionado ao filme, ainda que tenha com uma clara correspondência à imagem, não é suficiente para tornar inequívoca a sua compreensão. O texto no cinema mudo ou sonoro cria contexto³ e a sua ausência faz persistir a ambiguidade. Esta parceria que se estabelece entre o texto e o filme é propiciadora de uma clarificação. Segundo Peraya⁴, a palavra procura acomodar perceptivamente a imagem. A cada sequência de filme é atribuído um texto, tal como nos *loubki*, ou ainda nos ex-votos⁵ que, embora não esclarecessem acerca do conteúdo da imagem, eram por vezes legendados com as menções dos milagres concedidos e dos beneficiados. O texto fílmico refere-se a um período narrativo, já que não pode simultaneamente acompanhar a totalidade das imagens. Uma sequência ou pluralidade de imagens e acções contêm apenas um breve texto, aquele que pode caracterizar todo um dado momento fílmico. Os textos são portanto âncoras narrativas e temporais.

Todavia, a textualidade presente nos filmes apenas evidencia os conteúdos explícitos, opondo-se aos conteúdos implícitos (denotação vs conotação). Por exemplo, o filme “Tio Boonmee”⁶ em virtude do seu hermetismo e da carga simbólica que apresenta torna impossível destrinçar o argumento. O texto é a subsidiariedade da imagem (explícito), e quando se referencia aos conteúdos implícitos, apenas o faz superficialmente sem nunca os explorar em absoluto. Qualquer imagem fílmica poderá não corresponder ao que representa (unidade lexical puramente virtual)⁷ podendo ser símbolo de outra realidade oculta ou indício se houver um registo (indicial) que tenha uma associação directa com a imagem seguinte. Por isso, a sintaxe que une as cenas de um dado filme é de extrema importância.

Podemos concluir que tanto o cinema como os *loubki*, como de resto qualquer imagem, não sobrevivem exclusivamente com a sua materialidade, nem tampouco o fruidor ficará esclarecido, se apenas a imediatidade sensorial estiver em causa na análise da obra. Se o texto proporciona uma ajuda para uma melhor compreensão, também é verdade que não é suficiente para elucidar em absoluto o que imageticamente é exposto, até porque a linguagem verbal assenta numa forma plurívoca de compreensão e em alguns casos mesmo equívoca ou oximórica. Segundo Barthes, as palavras respondem a uma questão: “o que é?” «(...) Ela ajuda a identificar

³ cf. METZ, Christian – Le cinéma: langue ou langage?. **Communications**. Paris: Seuil. nº 4, (1964), p. 69.

⁴ PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre – **Introduction aux théories de la communication: Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique**. 2ª ed. Bruxelas: De Boeck, 1993. (Culture & Communication). p. 18.

⁵ Os ex-votos também pertencem ao domínio popular, visto que a sua idealização não continha qualquer carácter artístico. Porém, diferentemente dos *loubki*, a concepção do ex-voto podia ser feita pela pessoa que pedia o voto e não necessariamente por alguém especializado.

⁶ Filme do tailandês Apichatpong Weerasethakul (1970-) premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 2010. Título original: “Lung Boonmee raluek chat” (O Tio Boonmee, que Recorda as Suas Vidas Passadas).

⁷ METZ, Christian – Le cinéma: langue ou langage?. **Communications**. Paris: Seuil. nº 4, (1964), p. 76.

⁸ BARTHES, Roland – Rhétorique de l'image. **Communications**. Paris: Seuil. nº 4, (1964), p. 44. Tradução livre do autor.

⁹ SANTOS, Alexandre – Do cinematográfico na arte contemporânea. In ENCONTRO AARTE PESQUISA 2003, Brasília. “A Arte pesquisa”. Brasília: Mestrado em Artes/UnB, 2003. Vol. II, p.17.

pura e simplesmente os elementos da própria cena: trata-se de uma descrição denotada da imagem (descrição frequentemente parcial)»⁸. Efectivamente, a palavra é a exteriorização de conceitos enquanto que a figuração é a representação do respectivo conceito. No entanto, esta descrição da obra, correspondendo sempre à realidade que o artista pretendeu igualar, nem sempre se caracteriza como algo que clarifica e evidencia de forma inequívoca. Isto deve-se essencialmente à elevada hermetização por parte do artista, porque nem sempre este pretende ser o mais aberto possível, mediatizando a obra de forma eufórica, por isso, como Barthes nos refere, a descrição por vezes só acontece parcialmente. Precisáramos pois, como nos diz Alexandre Santos⁹, de discursos complementares para tornar presente a relação de conformidade entre a imagem e a verbalização sonora e para que a obra deixe de ser meramente apresentativa e passe a ser, na óptica do fruidor, representativa.

Se tudo o que rodeia (processos metalinguísticos) e procura dar um sentido coerente à obra é importante, não menos será o factor humano indispensável para concluir todo o processo artístico, já que é ele o único elemento variável na esfera estética.

Bibliografia

- BARTHES, Roland – Rhétorique de l'image. **Communications**. Paris: Seuil. n° 4, (1964). pp. 40-51.
- BURGIN, Victor – **The end of art theory**. Londres: Macmillan, 1986.
- DELEUZE, Gilles – **Cinéma 1. L'image-mouvement**. Paris: Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles – **Qu'est-ce que l'acte de création?**. [Em linha]. [S.l]: webdeleuze, 1987. [Consult. 17 Mai. 2010]. Disponível em
WWW: URL:<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1>
- DENIS, Michel – **Image et cognition**. 2ª ed. Paris: PUF [Presses Universitaires de France], 1994. (Psychologie d'Aujourd'hui).
- METZ, Christian – Le cinéma: langue ou langage?. **Communications**. Paris: Seuil. n° 4, (1964), pp. 52-90.
- METZ, Christian – Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable. **Communications**. Paris: Seuil. n° 11, (1968), pp. 22-33.
- METZ, Christian – **Le signifiant Imaginaire**. 3ª ed. Paris: Christian Bourgois, 1993. (Choix Essais).
- ODIN, Roger – Cinéma et Communication. In VIALON, Philippe, **Communication et Médias en France et en Allemagne**. L'Harmattan : Paris, 2006. (Communication et Civilisation), ISBN 2-296-00613-2.
- PERAYA, Daniel; MEUNIER, Jean-Pierre – **Introduction aux théories de la communication: Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique**. 2ª ed. Bruxelas: De Boeck, 1993. (Culture & Communication).
- SANTOS, Alexandre – **Do cinematográfico na arte contemporânea**. In ENCONTRO A ARTE PESQUISA 2003, Brasília. "A Arte pesquisa". Brasília: Mestrado em Artes/UnB, 2003. Vol. II, pp. 15-21.