

Interação da capitulação em filmes de Luis Buñuel reproduzidos em DVD e os efeitos poéticos decorrentes de tal recurso¹

Eduardo Peñuela Cañizal

(Universidade Paulista-Brasil)

(Universidade de São Paulo-Brasil)

epcaniza@usp.br

1. Ideias e princípios.

Parto do pressuposto de que os menus de filmes com suporte em DVD abrem possibilidades interativas para a leitura de textos cinematográficos. Dessa perspectiva e ancorado em princípios da poética da imersão (RYAN, Marie-Laure. 2004:20-35), parece-me relevante abordar a questão levando em conta que as linguagens impressas nas diversas instâncias digítexuais conformam um tipo especial de escrita, isto é, uma articulação semiótica muito particular. Para esta autora, os conceitos de imersão e intersubjetividade do mundo tecnológico que se projetam nos construtos em pauta plasmam matizes de uma experiência artística cuja decifração se converte numa fenomenologia da leitura capaz de transformar o leitor num *escrileitor*. E, assumindo esse papel, quem lida com obras audiovisuais constantemente se defronta com unidades comunicativas analógicas. Dito com outras palavras: com signos cujas formas do conteúdo dependem em boa parte da variabilidade dos significantes. Nesse sentido, a construção da capitulação dos menus é feita, em termos gerais, a partir da fixação de um fotograma do filme. Vale admitir, então, que o artífice desse formato, ao escolher o fotograma, executa também uma operação manipulatória. Por que esta e não outra imagem é selecionada para armar uma configuração destinada, no nível informativo, a assinalar uma entrada no filme? A resposta, entretanto, não é simples, como se verá mais adiante, máxime quando alguns teóricos – caso de Roland Barthes (1970) – consideram que a especificidade do fílmico reside no fotograma. Além disso, a tarefa de decifrar e interpretar os dados com argúcia efetuada pelo *escrileitor* envolve outras muitas interrogações e, entre elas, se destaca a convivência com um destinador em que se mesclam matizes de autoria e autoração. Tais premissas me servirão, em conjunção com algumas outras ideias e princípios, para fazer, sem muita pretensão, incursões em filmes de Buñuel veiculados em DVD.

Por outro lado, as unidades comunicativas dos construtos audiovisuais não são apenas signos analógicos, mas sim *signos analógicos compostos*, tal qual definidos por Monegal (1993:110-120). Segundo este estudioso, o signo analógico composto constitui uma unidade expressiva da qual depende a gramática dos textos audiovisuais e tal unidade se estrutura através da aglutinação de elementos pertencentes a diversos códigos. Assim, a junção, num filme, de figuras pictográficas ou fotográficas com traços sonoros produz uma entidade cuja mensagem não se restringe à soma dos sentidos transmitidos isoladamente pelas fotos ou pelo

¹ Este escrito é parte de pesquisa que faço com bolsa do CNPq e nele complemento algumas das ideias e leituras do meu ensaio Poética da Imersão em Produtos Hipertextuais (Peñuela Cañizal, 2008).

som. O conteúdo mais autêntico do signo analógico composto tem de ser procurado precisamente nos efeitos da heterogeneidade semiótica.. Entre outras coisas, isso significa que o cinema, introdutor desse tipo de signos nos domínios da multimídia, lida com modalidades de escrituração mediante as quais consegue superar certas formas anquilosadas das escritas verbais. E, com elas, expressar significados para os quais a mente dos seres humanos não encontrou, durante séculos e séculos, significantes adequados. Ademais, a conciliação de signos de diferentes sistemas de comunicação faz com que o filme seja, por natureza, um texto interativo em si e, ainda, um meio que tem a faculdade de possibilitar a interação, principalmente quando divulgados em DVD.

E, ainda, o signo analógico composto possui a qualidade intrínseca de gerar ambiguidade, como se depreende da afirmação de Monegal ao compará-lo com o linguístico:

“Así como el primero es arbitrario, y en él el significante mantiene una relación simbólica distanciada respecto a su significado, el segundo se apoya en la analogía perceptiva, sin agotarse en ella. Ello no quiere decir que la analogía no esté codificada, sobre todo culturalmente, pero sí que se altera en ella la relación entre significante y significado.” (1993:116).

Admitindo esse preceito, é de se reconhecer que este tipo de signo mostra, através da volubilidade das múltiplas relações de semiose por ele instauradas, uma excepcional ductilidade retórica. Quero dizer: a maleabilidade dos significantes resultantes da ordenação expressiva dos perceptos oferta ao *escritor* diferentes formas para um mesmo conteúdo denotado, como se pode conferir no conjunto de imagens abaixo transcrito:

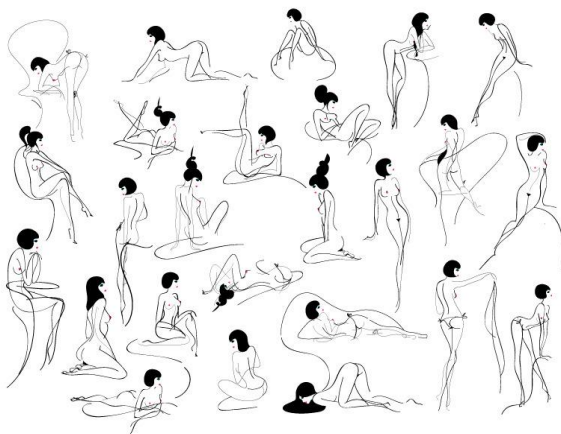


Figura 1 – Malika Favre

Cada uma delas tem uma particular configuração significativa e todas elas, em princípio, remetem a um conteúdo denotado único – elas significam “mulher” -. Esses signos analógicos exibem, pois, as imensas possibilidades de semiose que o significado de algo concreto possui para se manifestar, algo que sem dúvida se enriquece ainda mais quando são utilizados signos

analogicos compostos tal qual aparecem, por exemplo, nos menus de construtos audiovisuais transcritos em DVD ou em outras alternativas tecnológicas, caso do Blu-Ray².

Para que a imersão do *escreitor* siga certa sistematicidade, faz-se necessário que ele se adentre nos menus ancorando-se em sólida argumentação teórica, pois, caso contrário, sua navegação irá afastando-o cada vez mais da segurança das enseadas para se perder, sem rumo fixo, no interminável mar das impressões. É imprescindível iniciar a comovente aventura de velejar sobre as águas da significância tomando o cuidado, como Ulisses fez, de se amarrar ao mastro para não sucumbir ao canto das sereias. Antes de partir convém ser previdente, acautelarse com o intuito de evitar os riscos de não sair do lugar comum. Ou, dito de maneira menos metafórica: antes de clicar nos fotogramas emoldurados da capitulação vale a pena observá-los com atenção. Dialogar com eles, já que eles conformam uma espécie de polifonia cujas vozes sempre são indícios ou vestígios que apontam para um teor de conteúdo talvez implícito no texto fílmico com o qual pretendemos compartilhar as fortunas e fatalidades da leitura. O gesto de clicar não é tão simples quanto parece. Ele não implica tão somente uma ação algorítmica que conduz meu desejo de conhecimento ou minha curiosidade a outro texto tomado como referência e que pode, enquanto tal, alterar os significados do texto ou sinal de partida. A meu entender, o gesto em questão constitui um iniludível ator da escrita, como em várias ocasiões afirma Roland Barthes ao estudar as relações da mão com a grafia.

2. Clicar não é um ato inconsequente.

O gesto de clicar, portanto, não é inconsequente. Ele faz parte desse conjunto de interações dos usuários com o computador. No começo deste século, o autor de *The Language of New Media* afirmava:

“The term HCI was coined when the computer was used primarily as a tool for work. However, during the 1990s, the identity of the computer changed. In the beginning of the decade, the computer was still largely thought of as the beginning of the decade, the computer was still largely thought of as a simulation of a typewriter, paintbrush or drafting ruler – in other words, as a tool used to produce cultural content that, once created, would be stored and distributed in the appropriate media – printed page, film, photographic print, electronic recording. By the end of the decade, as Internet use became commonplace, the computer public image was no longer solely that of a tool but also a universal media machine, which could be used not only to author, but also to store, distribute, and access all media”.(Manovich, 2001: 63).

² A razão de trabalhar com menus em DVD se deve a uma escolha fundamentada no fato de acreditar que este tipo de suporte inicia, em termos de sincronia, modalidades de interação que se preservam ainda hoje em outros suportes mais atuais. Quanto à opção pelos filmes de Buñuel, a justificativa é a seguinte: possuo várias edições em DVD, feitas em diversos países, de suas fitas e, além disso, faz anos que venho estudando o cinema deste cineasta.

Nesse complexo domínio da cultura e da tecnologia, o ato de clicar ganha formidável transcendência. Gostaria de falar um pouco disso a partir de uma experiência pessoal e das minhas lembranças da leitura da obra de Roland Barthes, sem citar, porém, nenhuma em particular por julgar que todos os grandes pensadores giram sempre em torno de uma ideia. Quero sublinhar, num primeiro passo, peculiaridades, reconhecendo de antemão seu sentido metafórico, que guardo das minhas convivências com o quadro *El Jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch. Nas visitas ao Museu do Prado, teve um tempo em que a pintura era oferecida à contemplação praticamente grudada à parede e com os dois painéis laterais amarrados para evitar que alguém intentasse fechar esta “enigmática janela.” Em 1999, quando o quadro foi restaurado, fui a visitá-lo de novo e encontrei que sua exibição obedecia a outro tipo de montagem. A sala do museu era outra e a pintura poder ser circundada pelo observador, ficando ao alcance de seu olhar o verso e o reverso das folhas abertas da “enigmática janela”. Essa disposição alarga o campo de visão e, ao mesmo tempo, alude a um antes e um depois, máxima síntese de um relato que também ocorre no movimento de clicar.

Ou seja, uma causa e um efeito, visto que algo nos empurra a fazer a ação tendo em mira algum eleito. Assim, quando a janela da tela de Bosch está fechada, seu verso mostra uma paisagem natural onde todos os elementos parecem ter sido lavados pela chuva de uma tormenta que já passou. Aberta essa janela, a paisagem é outra e logo no primeiro painel surgem as figuras de Adão e Eva, um paradoxo se se constata, através da iconografia, que a terceira personagem é Cristo. Não terá se instalado na evidente contradição um processo metafórico? E o ato de abrir a janela, semelhante – repito – ao ato de clicar, não situa o espectador diante desse paradoxo no qual o processo metafórico arraiga? Talvez, como já insinuou mais de um crítico, a solução do tropo em questão esteja em pensar que a cena plasmada por Bosch se inspira num procedimento alquímico: medir a temperatura dos metais. Ao final de contas, o Cristo do primeiro painel imita a atitude de um Grande Mestre segurando o pulso de Eva, um metal que eu imagino como precioso. Sendo assim, é bem possível que a paisagem configurada nas folhas da janela que abre e fecha o quadro não seja um enfeite gratuito: ela pode representar outra alusão ao significado alquímico da lavagem dos metais.

Vinculando esses devaneios interpretativos com algumas ideias de Roland Barthes, o ato de clicar coloca em evidência suas características de conexão. Ao procurar na minha memória o que ela conserva da leitura que constantemente faço do semiólogo francês, o que se segue são paráfrases de fragmentos amorosamente por mim concatenados. Não cito diretamente – salvo em casos imprescindíveis - para não delongar o espaço deste texto. Começarei dizendo que, para Barthes, o código é uma perspectiva de citações e somente sabemos dele as idas e voltas. As unidades comunicativas que estão nele não são visíveis, pois elas saem dos textos e são marcas ou pontos de referência de uma digressão virtual no rumo de um catálogo. As mudanças que sofrem em seu permanente vaivém remetem a todas as remoções já escritas e, nesse sentido, estilhaços de coisas que já foram lidas, vistas, feitas ou vividas. O código é, por conseguinte, o sulco de tudo isso. Remetendo a tudo quanto já foi escrito, isto é, ao Livro (da cultura, da vida, da vida como cultura), o código faz do texto o prospecto desse Livro. Ou ainda, cada código é uma das forças que se apropriam do texto e

este é uma rede, uma das Vozes com a qual se tece o texto e com a qual poderemos conviver descobrindo matizes cada vez que as escutamos.

Inserido nesse aglomerado de reflexões, vivo a convicção de que o ato de clicar representa entrar em contato com alguma das Vozes que deambulam nas ambiências da cultura. Lidar com pluralidade de códigos e, por conseguinte, defrontar as particularidades de textos heterogêneos formados pelas mais diversas combinações de signos analógicos compostos: viver enfim a ilusão de se aproximar desse Livro de cujo teor nos fala Roland Barthes. E, seguindo tal trilha, embrenhar-se, poética e emotivamente, na invulgar proeza de aprofundar a leitura de um construto audiovisual. Vivencio quinhões disso tudo quando meus olhos e meus dedos se fixam nas configurações da capitulação e nos lugares dela que convidam ao toque. Assim sucede, por exemplo, ao me confrontar com esta seleção de cenas do filme *Nazarín*:



Figura 2. *Nazarín* (1958)

Percorro os signos analógicos compostos e, entre outras coisas, constato que eles se estruturam através da imbricação de cinco códigos fundamentais: geométrico, narrativo, gestual, linguístico e arquitetônico. O enlaçamento das unidades desses códigos – e de outros que poderia citar – denuncia certa disposição: os títulos estão colocados embaixo dos fotogramas selecionados e um dos fotogramas, como se quisesse romper a ordem do relato, se apropria do centro, formando com os outros um quadrado simbólico. Por sua vez, para quem conheça o filme de antemão, os títulos linguísticos, reiterando certos valores das unidades gestuais, apontam para um gênero melodramático que talvez não seja o que o filme original priorize. Ancorados nessa insinuação, os *escritores* que cliquem tendo em mente esse sentido, ver-se-ão diante de um dilema que têm de resolver: é o filme de Buñuel precisamente um melodrama à maneira dos melodramas realizados pelo cinema mexicano clássico? Ou

semelhante dicotomia se refere à metaforização de que se vale Buñuel para criar suas famosas contradições?

Em síntese, o clique, uma vez efetuado, abre alternativa de leitura quando dele preservamos, na hora de ver o filme, pencas das insinuações de significação da capitulação. Em outras palavras, os menus dos filmes veiculados em DVD constituem um *pré-texto* que, com suas múltiplas remoções, não só traz informações ao *escreitor*, mas assinala rumos para que este se adentre cada vez mais no sertão das escritas audiovisuais.

4. A escrita dos menus.

As imagens não se oferecem à leitura segundo a linearidade da escrita alfabética, embora quem se dedique à tarefa de *lê-las* tenha a obrigação de procurar enlaces nas diferentes disposições que os signos, ainda hoje em dia, mantêm. Em todo caso, gostaria de utilizar as seguintes palavras de Barthes para justificar a ordem de leitura que utilizo na tarefa de interpretar alguns componentes semióticos dos menus em DVDs de filmes de Buñuel:

“Si la pictografía es un sistema simple, particularmente claro, lo que los escribas sumerios abandonaron en provecho de cierta opacidad gráfica fue la legibilidad, pues pasaron a un sistema difícil, complejo, abstracto, diversificado en numerosos registros de grafismo, a menudo en el límite de lo descifrable (la ideografía cuneiforme). La criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad (la esencia de una práctica tal vez en su extremo, y no en su centro)”. (Barthes, 2002: 91).

Na escrita de capitulagens e menus, a *legibilidade* e a *ilegibilidade* se confundem: de uma parte, a informação banal parece depender mais dos traços tidos como legíveis e, de outra, há fortes indícios, devido ao caráter de ocultação da escrita, de a significação mais perspicaz se aderir melhor à opacidade do ilegível. A meu ver, isso significa que, ao ser colocado na frente de signos analógicos compostos, o leitor passa a ser desafiado por formas escriturais mais complexas. Esse recurso escritural se deixa perceber com mais evidência na capitulação da edição em DVD dos filmes **Un Chien Andalou** (1928) e **L'âge d'or** (1930), lançada na França (Éditions Montparnasse: 2005). Imagens em movimento de um filme e de outro, inseridas em dois retângulos. Assim, se o leitor clica em pausa, ficará diante de uma combinatória em que se aglutinam signos analógicos dessas duas obras. Mas se clica em reproduzir, o arranjo se desfaz de imediato. Esse vaivém pode ser repetido várias vezes e as imagens capturadas ficam dispostas numa sequência de frames que denuncia as características da escrita cinematográfica e, em especial,

da escrita anagramática. Além disso, o *escreitor* se vê transformado em receptor de sua ação e, de repente, pode experimentar não só o prazer de realizar esse jogo, mas também entrever a transcendência escritural de seus atos. Na capitulação em questão, a combinatória anagramática formada pela disposição das mãos dos personagens faz com que ao voltar a assistir aos filmes, retorne munido de ideias que me permitem realizar uma releitura. E, então, percebo que o anagrama é uma forma de conotação, um estilhaço poético desse Livro da vida e da cultura a que se refere Roland Barthes. Sinto, ao fazer essa descoberta, que me adentrei nesse domínio poético de que nos fala Marie-Laure Ryan no seguinte fragmento:

“... en el ámbito de la poética inmersiva, lo más relevante del concepto de mundo textual son las implicaciones relativas a la función del lenguaje. En la metáfora del texto como mundo, el texto se considera una ventana hacia algo que existe fuera del lenguaje y se extiende en el tiempo y en el espacio mucho más allá del marco de dicha ventana. (...) La idea de mundo textual significa que el lector construye en su imaginación un conjunto de objetos independientes del lenguaje. El lector utiliza los enunciados textuales como guía, pero convierte su imagen incompleta en una representación mucho más vívida, importando información que le proporcionan los modelos cognitivos interiorizados, los mecanismos de inferencia, las experiencias vitales y los conocimientos culturales, incluyendo aquellos que provienen de otros textos. A lo largo de este proceso el lenguaje tiene la función de seleccionar objetos del mundo textual, darles unas propiedades, insuflar vida a los personajes y al escenario, en resumen, de conjurar su presencia en la imaginación. La metáfora del mundo implica por tanto una concepción referencial o “vertical” del significado, en contraste radical con la opinión saussuriana y posestructuralista, según la cual, la significación es el producto de una red de relaciones horizontales entre los términos de un sistema lingüístico. Según esta concepción vertical, hay que atravesar el lenguaje para llegar a su referente.” (2004:117-118).



5. Emoldurando imagens.

A diversidade de molduras nos menus dos DVDs de filmes de Buñuel não é muito grande. Mesmo assim se encontram diferentes formatos: quadrados, retângulos, triângulo, hexágonos, círculos e outras grafias geométricas impregnadas de distintos valores simbólicos. Centrarei minha atenção somente em algumas, reconhecendo, porém, que todas elas abrem imprevistas possibilidades dialógicas valiosas para o exercício de ler obras cinematográficas. Há, como no caso de *Don Quintín el Amargao* (1951), curiosas figuras irregulares, formas pontiagudas que traçar, geometricamente, o retrato da personagem, isto é, o caráter agressivo de Don Quintín. Já em *La ilusión Viaja en Tranvía* (1953), espectador pode ver as coisas através de uma configuração triangular que dialoga com a fechadura de uma porta. Tudo parece indicar, com mais ou menos sutileza, a presença de uma emolduração típica em que se confina o olhar voyerista. No entanto, um dos menus por mim considerado como cativante fui encontrá-lo numa edição espanhola de *Ensayo de un Crimen*, filme de 1955. Neste DVD, a capitulação simula um favo de colmeia composto de hexágonos, como este que transcrevo abaixo para um pequeno comentário:



Figura 4. Detalhe da capitulação de *Ensayo de un Crimen*.

Os vários amoldamentos – as bordas quadrangulares por mim feitas para visualizar melhor as minudências, a figura geométrica usada no trabalho de autoria e a janela encortinada – projetam no olhar uma estrutura em abismo. Mas, dentre todos esses elementos, o mais instigador parece ser o do hexágono, pois pode desencadear na imaginação dos leitores conteúdos conotativos associados às sensações de estabilidade e, sobretudo, sensações de

quem se julga dono do poder, ilusão que vive o garoto Archibaldo para tornar verossímil seu fantástico relato.



Figura 4. Capitulação de *Belle de Jour* (1968)

A moldura quadricular – uma das mais frequentes nos menus e nas capitulações – também permite associações que favorecem a dilatação semântica dos signos analógicos compostos. Devido ao seu formato, os quadrados dialogam com as imagens mentais que preservamos da configuração de uma janela e, nesse aspecto, eles também dialogam com a pintura e seus vários mitos de origem: a reprodução acima de parte da capitulação de uma edição francesa em DVD de *Belle de Jour* é prova disso. Não é tão somente atributo deste tipo de moldura, mas ela é a que de maneira mais direta me coloca na pista das imagens anagramáticas, forma de escrita bastante manipulada pelos cineastas e, também, pelos designers dos menus e da capitulação.



Figura 5. Detalhe da capitulação de *Subida al Cielo* (1951)

Para esclarecer melhor este tópico, comentarei ainda algumas das propriedades da capitulação de *Subida al cielo* (1951). Tudo leva a crer que a repetição das molduras quadriculadas deste modo de capitulação denota, em primeira instância, a intenção de tornar mais pragmática e atual a apresentação de informações básicas. Entretanto, se encaro as propriedades escriturais das combinatórias que se articulam na tessitura deste formato, terei a faculdade de reorientar minhas tentativas de decifração.. E, por conseguinte, fazer com que, de um lado, a enunciação assinale outros códigos de referência e, de outro, meu percurso de leitura não esteja subordinado às normas totalmente prefixadas. Nessa perspectiva, tenho para mim, na esteira de Aumont (1997:89), que, se a janela pictórica se abre ao mundo, o cinema vai além não só porque multiplica as janelas, mas também porque as atravessa. Porque faz delas lugares de mistério e, sobretudo, porque transforma a geometria dessas aberturas arquitetônicas num processo expressivo de sobre-emoldurado. Parto, pois, da premissa de que, a perspectiva em abismo observável no hipertexto concreto de **Subida al cielo** amplia o campo da visão e o enriquecimento dessa forma de expressão alarga também os efeitos da escritura fílmica.

6. Uma conclusão momentânea.

Desse breve percurso guardo o prazer de quem fez uma andança, preservo algumas convicções e a certeza de ter aumentado minhas dúvidas. Talvez, ao ficar enredado nas tessituras hipertextuais e nos recursos poéticos que aí se tramam, tenha acontecido comigo algo semelhante ao que, segundo Manovich, acontece com o desenhista de um filme de Peter Greenaway intitulado *The Draughtsman's Contract*:

The draughtsman employs a simple drawing tool consisting of a square grid. Throughout the film, we repeatedly see the draughtsman's face through the grid, which looks like prison bars. It is as if the subject who attempts to catch the world, immobilizing and fixing it within the representational apparatus (here, perspective drawing), is trapped by the apparatus himself. The subject is imprisoned". (2001: 104)³

Minha abalada subjetividade ficou aprisionada nos emaranhamentos em que, por conta própria, eu mesmo me enredei. Posso garantir, porém, que agarrado com força às grades dessa armadilha, a minha vontade de defender, aos gritos se possível, que a hipertextualidade dos menus tem de se libertar das barras de uma autoração subjugada e correr a todo pulmão até depositar nas capitulações oferendas de poesia. Pensar num leitor-abelha que arranca de tudo quanto se confina nas molduras a crença firme de que elas – como já advertiram os integrantes do GROUPE μ (1992) -, são um código com o qual devemos conviver, fazer remoções e liberar os duendes da imersão emocional das gaiolas do lugar comum onde a insensibilidade os esconde. Buscar, isso sim, a opacidade da escrita, pois é em seus recintos

³ Já fiz referência a esta passagem no texto de minha autoria citado no começo deste trabalho.

que se alberga o germe da criação. Por outro lado, não sei, sinceramente, se meu exíguo texto reúne algum mérito capaz de convencer os poucos que o leiam a revisitar os filmes de Buñuel. Tampouco sei se há nos leitores de hoje vocação suficiente para se transformar em escribatores, embora reconheça que eles têm cada vez mais meios para fazê-lo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AUMONT, Jacques. 1997. **El ojo interminable**. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. 2002. **Variaciones sobre la escritura**. Barcelona, Paidós.
- BAKHTIN, Mikhail. 1992. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes.
- GROUPE μ. 1992. **Traité du Signe Visuel. Pour une rhétorique de l'image**. Paris, Seuil.
- MANOVICH, Lev. 2001. **The Language of New Media**. Cambridge, MIT.
- MONEGAL, Antonio. 1993. **Luis Buñuel de la literatura al cine**. Barcelona: Anthropos.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. 2008. Poética da Imersão em Produtos Hipertextuais. IN: Primo, Alex et alli (orga.) *Comunicação e Interação*. Poroto Alegte, Editora Sulina, PP. 147-183.
- RYAN, Marie-Laure. 2004. **La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos**. Barcelona, Paidós.