

# CONSTRUÇÃO DA IMAGEM

## ESTRUTURAS

## ESCRITA VISUAL

## DISCURSO

**Num espaço de comunicação, e nas artes visuais em geral, a construção de imagens passa por todo o processo da percepção visual, incluindo a estrutura do campo e a variedade das respectivas conjugações.**

**A actividade pedagógica, quando na escrita visual e nos seus modos de formas, é, como na própria atitude criativa, um espaço de invenção criativa, um espaço de invenção poética. Daí a necessidade de se conhecer a natureza da visão, enquanto mobilidade geral da consciência, e os sentidos da aparência e da representação.**

**Assim, e também, a especificidade das linguagens e a sua inter-relação na formação do próprio discurso — um discurso cujas mensagens se condicionam pelos meios de expressão utilizados, pelo enquadramento poético ou excessivo, pela inevitabilidade da sua componente didáctica.**

### I. DIVISÃO DO CAMPO E ACTIVIDADE VISUAL

A arte nunca se confundiu com a pedagogia, se a pensarmos nos seus objectivos mais profundos; mas haverá pedagogia lateral às fontes do imaginário em arte?

O écran electrónico que projecta um mundo de imagens no interior do nosso espaço privado é, como as pinturas que também possuímos e já não vemos, um campo sujeito à persistência de alguns dos nossos comportamentos perceptivos — desde os elementares e facilmente “isoláveis” aos que envolvem sobreposições complexas e subjectividades insuperáveis.

O espaço desse écran (ou campo) está limitado por linhas horizontais e verticais. Dada a estrutura do nosso mecanismo visual — tendências **simplificadoras** e **selektivas** — a divisão regular mais simples do écran resulta, como num quadro, do jogo simétrico das medianas. As partes obtidas segundo essa estrutura elementar adquirem, desde logo, propriedades específicas que condicionam a acção dentro delas ou que manipulamos na construção de certas imagens.

Mas o traçado ordenador do campo abre-se a outras componentes estruturais, como as diagonais; a característica dinâmica simétrica das diagonais, associada ao estatismo das medianas, estabelece uma rede de linhas

complementares cujos pontos fortes estão subentendidos no nosso confronto visual com o espaço rectangular do écran e permite orientar e significar a colocação de figuras na sua área. De resto, a desmultiplicação mais ou menos lógica da estrutura essencial do campo pode oferecer-nos malhas ordenadoras e forças de tensão pressuposta, bases a partir das quais é possível estudar composições estático-dinâmicas em resposta a necessidades cénicas de grande complexidade, a conjuntos com grande número de presenças.

A abordagem desta problemática deve envolver, de início e em face da estrutura do campo, os diversos modos de suscitar o peso visual das figuras (e muitas vezes a sua própria **importância**). As análises propostas por Rudolf Arnheim permitem estabelecer relações de analogia entre figuras, nomeadamente quanto ao tamanho, à colocação, à cor, à forma, ao isolamento e à direcção. De facto, a mecânica da percepção visual não se reduz ao registo passivo das aparências: abre-se a uma espécie de **mobilidade** que implica as acções ou gestos, que encerra uma dimensão psicológica e um entendimento conceptual das coisas vistas. Embora essa mobilidade acuse certos princípios constantes, ela varia consoante as situações, os estímulos, o conhecimento prévio e a cultura do observador.

Tanto nas artes plásticas como noutras artes visuais, como o cinema e a televisão, a distribuição no campo das componentes de uma composição acciona, além de certas tensões e pesos, determinadas correspondências que influenciam, muitas vezes decisivamente, o significado do **objecto** a transmitir. A nossa actividade visual tende a organizar as figuras representadas ou apresentadas em sectores, em **partes**, partindo, também aí, de alguns efeitos de analogia a diversos níveis: este sistema de ordenação do campo, em termos de composição ou de leitura, conduz ao agrupamento (relacionamento) das figuras segundo a semelhança do seu tamanho, da sua anatomia, da sua colocação, da sua cor, das suas direcções. Se o campo estiver ocupado, por exemplo, com elementos triangulares dispersos, da mesma cor e de tamanhos diferentes, o número de partes constitutíveis, independentemente da colocação, resulta da quantidade de tamanhos em presença.

O estudo desta realidade, em consonância com o efeito de peso visual e a estrutura do campo, deve organizar-se primeiramente através de vários quadros esquemáticos, tendo em conta os enunciados já referidos, e só então comportará consequências palpáveis pelo arranjo do campo e dos enquadramentos com objectos ou personagens vivas. A coordenação, por exemplo, de um registo video ao vivo, no caso de um concerto, baseia-se fundamentalmente nas relações aqui estabelecidas: as câmaras estão orientadas segundo conjuntos analógicos, no plano das figuras visuais e das figuras sonoras, sendo seleccionadas as imagens a partir desse princípio. Isto não quer dizer que o realizador não possa sobrepor ou encadear conjuntos, contrapondo a **parte** dos violinos à **parte** dos instrumentos de sopro. A novidade do registo sobrepõe-se à obviedade dos sectores e é nisso, essencialmente, que consiste a interpretação criativa em torno de um estímulo: nenhum operador artístico se conforma com a reprodução do visível, antes procura dar a ver o que as evidências, tantas vezes encobridoras, omitem durante uma observação comum. Mesmo quando o parece, a arte não é o domínio do comum.

## II. FORMA VISUAL E VISÃO

Se nos apresentarem o desenho de um círculo num suporte quadrado, poderemos determinar, com aproximada justeza, qual a posição do círculo relativamente aos limites do plano. Para efectuarmos este juízo, sem interferência de operações auxiliares, contam as propriedades específicas do meio em que se insere a forma dada e o modo como se estrutura o nosso comportamento psicológico, desde os seus níveis básicos aos mais complexos e profundos. A colocação das figuras em certas zonas do plano, como de resto quase tudo o que nos rodeia no próprio espaço real, tem assim uma importância fundamental para nos decidirmos, entre outros aspectos, quanto à sua natureza e ao seu significado.

Qualquer aproximação didáctica aos fenómenos da representação artística, ao papel técnico e sócio-cultural desempenhado por pintores, escultores, designers ou arquitectos, passa sem dúvida pelo universo da visão,

de como ela se realiza perante o mundo em que vivemos, de como exprime, através de juízos diversos e variadíssimas acções, a nossa própria identidade, o modo particular de usarmos a memória em cada projecto ou em cada ficção.

O movimento é um factor determinante da nossa experiência visual. Entenda-se movimento como realidade física, explícita, e como realidade interior, subjectiva, implícita. Uma obra de arte, por exemplo, é um **objecto em movimento** no sentido em que se transforma por cada observação que dele se apropria e também pelas modificações temporais que se modificam (inclusive em termos de memória e de cultura) nesse acto de apropriação. Mas a obra propõe, em si, certo tipo de movimentos explícitos e implícitos, uns decorrentes de representações por analogia com o real, outros apenas sugeridos pela interacção das formas: poderemos assim perceber figuras que se movem em determinado sentido, gestos que subentendem acções no começo ou no fim, mudanças graduais do espaço aparente representado, distâncias, proximidades, aspectos simultâneos de uma mesma realidade negando a sua fixidez ou o olhar unilateral que primeiro os apreendeu.

Esta **mobilidade do ver e do fazer** confirma-se portanto ao nível da mecânica das percepções e no plano das nossas sucessivas aprendizagens em face de uma realidade cujas aparências se alteram a todo o instante, de uma realidade mutável e movente. Daqui poder concluir-se que toda a formação profunda do homem se envolve, de um modo quase inevitável, nos processos de desenvolvimento da visão, tanto os que se situam na base da sua mecânica específica como os que transcendem o simples registo perceptivo e se relacionam com os modos de conceber e de exprimir o mundo.

Ao nível da percepção, sabemos que as pessoas não lêem todas da mesma maneira determinados padrões: nuns casos, elas manifestam tendência para reduzir assimetrias discretas e noutros casos mostram disposição para acentuar tais assimetrias. Traduzidas ou não graficamente, ambas as leituras correspondem em larga medida a um processo simplificador da visão e da sua implícita mobilidade: os observadores **nivelam** o que é duvidosamente apresentado como assimétrico ou os observadores **acentuam** essa aparência — duas atitudes diferentes quanto à forma mas semelhantes no conteúdo

último, na intenção de simplificar os juízos, de clarificar os dados expressos.

Mondrian, nas suas pinturas em torno da árvore, desfez sucessivamente as complexidades da aparência do objecto até encontrar a sua estrutura essencial — processo de **nivelamento** por excelência, simplificação por omissão e reconstrução do acessório, modo de ver revelador de aspectos inerentes à **qualidade oculta** da forma.

Um expressionista como Soutine, aparentemente ao contrário, **desnivele** as formas representadas, **acentua** as suas assimetrias, procurando assim clarificar a expressão dos conteúdos, revelar por excesso o que vê na realidade ou certos aspectos **invisíveis** dessa realidade, entre as máscaras neutras do habitual e do quotidiano.

Pode então falar-se da **visão** de Mondrian ou da **visão** de Soutine e pode também, como tantas vezes se verifica, falar-se da forma plástica de cada um desses artistas. O conceito de **visão** aparece assim alargado ao entendimento das coisas, à própria consciência do mundo — aglomera o que é apreensão visual em sentido estrito e o que é conhecimento prévio, memória, cultura, atitude ideológica, linguagem expressiva ou discurso de tudo isso. Nenhuma representação das coisas é indiferente ao modo particular como o artista se situa perante essas coisas, como as questiona e como as procura tornar visíveis.

### III. MOBILIDADE VISUAL, APARÊNCIA E REPRESENTAÇÃO

Quando se evoca a **mobilidade visual** como uma das características essenciais da nossa apreensão das coisas (e do sentido delas) estamos de facto a lidar com aspectos relativos à nossa **colocação** física e intelectual perante o que nos rodeia. Em primeiro lugar a nossa colocação no espaço não é fixa e nada do que vemos se entende na pura imobilidade. Em segundo lugar, ainda que nos conservemos parados ao observar um “trecho” do real, a nossa **atitude mental** é essencialmente **móvel**: porque estamos sempre tocados de uma necessidade dinâmica (indagadora) e porque a nossa capacidade perceptiva depende de um conjunto de acções ou movimentos

(mesmo implícitos) pelos quais nos é possível aumentar de facto o conhecimento adquirido (ou a adquirir) sobre determinada realidade. Esta atitude mental é inerente, como já vimos, à visão, envolve a sua mobilidade física e a sua mobilidade de pesquisa.<sup>(1)</sup> O que se faz com uma câmara de filmar, através de panorâmicas, “travellings” ou movimentos ópticos, corresponde a uma descoberta plural dos diversos aspectos da realidade sucessivamente enquadrada no “campo”; mas a câmara não é senão o prolongamento instrumental do olho, por um lado, e da selectividade visual (a diversos níveis), por outro.

Com ou sem esse apoio, saltamos ao encontro dos objectos, apontamos lugares e coisas na distância, escolhemos aspectos de um contexto, deslocamo-nos em torno do visível, completamos o que parece incompleto mas cuja realidade conhecemos ou julgamos conhecer.

As vias de apropriação da realidade aparente e portanto os processos formadores da visão nessa relação, são dados indispensáveis para se conhecerem os próprios modos de representar nos diferentes “quadros” linguísticos. E não apenas de representar no sentido tradicional da palavra, tão ligado ao percurso das artes figurativas; não apenas isso, mas também, alargadamente, todo o acto instaurador do discurso, os modos de formar, como lhes chamou Umberto Eco.<sup>(2)</sup>

“Olhar é um acto” diz-nos Roger Garaudy<sup>(3)</sup>. “Justifica-se por uma análise que corresponde, para lá das convenções contemplativas da pintura do passado, à experiência de um homem que explora activamente o mundo e as coisas, que tem a consciência do seu poder de transformar-se, e sobretudo da acção que pode exercer sobre elas para as transformar. Essa análise comporta novas exigências em relação à linguagem plástica, igualmente em relação ao espectador, convidado ele também não já só a uma mera contemplação, mas a uma acção’.

Esta perspectiva, claramente expressa no modo como o espaço plástico se desdobrou e pulverizou, incluindo a dinâmica visual e de representação avançada pelo Cubismo, abre-se a várias linguagens, a vários campos do pensamento actual, facultando o acesso a novas concepções didácticas e do acto pedagógico em geral. O professor – se nos colocarmos naquela óptica sintetizada por Garaudy em “Um Realismo sem Fronteiras” – já não enfrenta um espaço concentracionário do conhecimento, da proposição, e da recepção, mas um espaço plural,

movente, onde o direito à diferença, à questionação e à resposta passaram a dados constantes do processo de aprendizagem. O mundo visível, que certos sistemas cristalizavam em valores perenes, tornou-se diverso e descentrado, ponta emergente de qualquer coisa em contínua definição, da qual a parte maior é a invisível. A mobilidade significativa da arte, feita de máscaras correspondentes à provocação denunciadora ou simbólica, não serve para reproduzir o visível, como nos referiu Paul Klee<sup>(4)</sup>, antes torna visível.

“Há várias concepções nas artes sobre o que constitui a forma visível dos objectos. Na orientação criada pelo Renascimento, a forma de um objecto dependia do que se via de um ponto de vista fixo; os egípcios, os índios norte-americanos e os cubistas não tiveram essa restrição em conta; as crianças desenham por vezes os filhos no ventre das mães; os bosquímanos, os órgãos e os intestinos do cangurú; e o escultor Henry Moore modela uma cabeça humana como um elmo vazio cujo interior, visível, é tão importante como a parte exterior.”<sup>(5)</sup>

Estas diferentes concepções de apresentação/representação das coisas e dos seres foram assumidas no nosso tempo em virtude de uma evolução rápida dos modos através dos quais o homem passou a relacionar-se com o mundo, agitando profundamente o pensamento plástico<sup>(6)</sup> e o projecto artístico, favorecendo certas rupturas no âmbito das regras de um fazer que tropeçava, a cada instante, nas roupagens do disfarce ou do puro ilusionismo. A razão pôde, assim, dominar com maior eficácia os problemas estruturais do espaço, da representação simultânea de aspectos “contraditórios” de uma ou mais aparências percebidas, do uso da cor e das duas ou três dimensões, da expressão de movimento, ritmo e tempo, do ajustamento entre a memória das coisas e a visão delas. “A qualidade de um artista depende da quantidade de passado que ele traz dentro de si”.<sup>(7)</sup> Quantidade de experiência, realização técnica, memória consistente do visível, domínio do imaginário que retoma do óbvio todo um universo novo, invisível ao primeiro olhar.

A análise do quadro de Velasquez “As Meninas”, proposta por Foucault<sup>(8)</sup>, projecta uma luz exemplarmente esclarecedora sobre a experiência visual e a problemática da representação, mostrando como os sucessivos

planos da pintura se desvendam em termos de relação significativa sob uma perspectiva que releva da mobilidade do ver (no sentido amplo deste conceito) e portanto de uma mobilidade crítica accionada de dentro da representação para fora e de fora para dentro. A representação temática descobre-se dentro da representação global ou fora dela: o mundo das aparências deixa-nos então perceber que cada um de nós, fruidores de um certo visível imediato, se encontra no lugar de quem foi representado e não apenas olhando de fora o interior "cénico" de um espaço imutável, povoado de figuras em pose eterna.

Foucault, desmontando os mecanismos da representação em "As Meninas", exercita uma pedagogia do ver, estabelecendo com outras linguagens além da pintura um contacto pensante, não apenas sensível, um canal de comunicação entre máscaras e estruturas.

O artista de hoje não se baseia só numa técnica herdada dos seus antepassados: ele é o criador da sua própria técnica e assume por vezes um destino desesperadamente individual ao provocar fracturas no discurso que o Sistema adoptou. Se é verdade que o artista ganhou uma mobilidade pela qual desloca constantemente o seu horizonte perceptivo para melhor entender o mundo (isto é: para melhor o revelar e transformar), também é verdade que essa atitude envolve um combate com os outros e com ele mesmo, com os seus materiais e os seus instrumentos. Assim, na solidão mas igualmente na solidariedade, os criadores de formas situam-se em geral na vanguarda de conhecimento, ganham um maior domínio do que se vê, do que se experimenta, do que se descobre e do que se afirma – realidade fundamental a que a pedagogia não pode ser indiferente, tanto nas áreas artísticas como em todas as outras.

A apropriação plural das aparências, quer no campo da formulação representativa, quer no domínio do pensamento "abstracto", vem introduzir nos vários espaços da actividade humana uma visão nova, através da qual os conceitos de fazer e de organizar se alteram substancialmente. De uma espécie de terror cósmico pode chegar-se à ironia e à negação desesperada. É verdade que basicamente a interrogação de fundo continua a repetir-se, mas não se pode ignorar que o objecto dessa urgência existencial, permanecendo sintilante e incómodo, ainda e sempre situado na distância, vê hoje alargadas as diversas

fronteiras que a arte e a ciência ajudaram a transformar.<sup>(9)</sup>

#### IV. ESPECIFICIDADE E RELAÇÃO DAS LINGUAGENS

A ideia da especificidade das linguagens – sobretudo as que apresentam suportes e meios de expressão tão diferentes como a literatura, a pintura e o cinema – teve e tem importância determinante para a evolução das respectivas formas, "purificando" os espaços de pesquisa, rectificando os percursos de experimentação, problematizando cada discurso pelas vias estruturais "próprias" de cada "canal transmissor de mensagens". Trata-se de uma ideia, em suma, inerente ao modo como as linguagens se formam e se articulam, indesmentível quanto aos materiais de que essas linguagens se servem.<sup>(10)</sup>

Um trabalho comparativo elementar entre a pintura e o cinema permite-nos, com efeito, verificar que a pintura (globalmente) é estática, de apreensão "simultânea", corporalmente palpável, destituída de sequência temporal explícita, e que o cinema nos propõe objectos "inversos" a essas características – objectos determinados pelo movimento, pela apreensão de planos em sequências, pela natureza evanescente da imagem e pela estruturação temporal inalienável do seu conteúdo. A própria pintura narrativa – ou assim chamada por apresentar hipóteses de leituras seriadas de certas figuras e/ou eventos – está longe de qualquer sobreposição linear possível com a narrativa cinematográfica, sobretudo se entendermos o significado de narrativa como quase intrínseco do objecto fílmico e deste, portanto, enquanto estrutura de dados explicitamente articulados no tempo.

Estas diferenças específicas, além de muitas outras que consolidam a natureza e a autonomia de cada espaço linguístico, não alienam, contudo, as áreas de semelhança, os pontos conotáveis, aproximações várias que se podem fazer (e que sempre se tentam) entre cinema e pintura, para só referir esses dois campos de expressão. Na pintura, por exemplo, os elementos estruturais básicos são a cor, a linha, a textura e o valor.

Todas as imagens pictóricas envolvem esses elementos, com maior ou menor predominância de um deles, embora as suas formações de conteúdo se diversifiquem sem limite. Mesmo nesta ordem de essencialidades de construção se podem encontrar correspondências entre a imagem pictórica e a imagem cinematográfica — porque esta, afinal, também **projecta** cores e valores através do tratamento do seu suporte (a película) e do meio lumínico em que se forma e em que é recebida. A linha, por seu turno, quer seja implícita, quer seja explícita, é um elemento integrante das configurações do registo fílmico — e não é absurdo estabelecer relações texturais no confronto dos dois campos: a crepitação dos pontilhistas (um exemplo entre outros) e o grão da fotografia em certas propostas do cinema, desde a sua origem (**contingência técnica**) até aos nossos dias (**tendência estética**).

Ultrapassando este plano da natureza e da aparência das imagens pictóricas e cinematográficas, há muitos outros aspectos de aproximação visual, quer por uma via analógica de composição estabelecida do cinema para a pintura (ou vice-versa), quer por factores de referência temática ou ambiental. Em certas obras cinematográficas (como “Barry Lindon”, de Kubrick) a aproximação à pintura da época tratada é feita sobretudo em planos fixos de paisagens. Por outro lado, e em vários autores dos novos realismos na pintura, a aproximação ao cinema é tentada na exploração da cadência figurativa, na ilusão sequencial ou cinética pela representação de fases de um movimento.

A especificidade das linguagens, tendo em conta a vocação dos meios utilizados, o seu peso tradicional e algumas “regras” que sobrevivem mesmo quando subvertidas, não impede a interacção dos respectivos espaços imagísticos. As linguagens próprias de meios como o cinema e a pintura ganham em **projectar-se** umas nas outras, sendo desse modo assumidas certas conotações possíveis e várias tangências conceptuais. Nesse sentido, o cinema experimental realizado no nosso país por artistas plásticos propõe uma área de pesquisa e de conhecimento que deveria ser mais analisada e discutida, em particular por cineastas e operadores da comunicação visual. São de referir, naturalmente, as propostas extremas de um Ângelo de Sousa, de um Fernando Calhau ou de um Julião Sarmento, entre outros — propostas em

que o cinema é subvertido na sua temporalidade sequencial codificada a favor de uma intromissão “pictórica” conceptualizante, sobretudo quando o registo fílmico, como num quadro, se restringe à essência de movimentos elementares dentro de um único plano ou à “irrealização” desses movimentos por oposição à via perceptiva comum.

Mas a problematização do objecto de comunicação visual, nesses autores, tende a concentrar-se (e a permanecer) num experimentalismo sem depois. Quando uma linguagem se contrai sobre as suas origens e as suas estruturas básicas, repensando-se pela ruptura das convenções, tende a equacionar novos modos de formar, desde a essencialidade redescoberta a uma complexidade outra. Não se trata, a cada recomeço, de complexificar por mero fatalismo técnico-expressivo: trata-se, isso sim, de evitar certas “roupagens” e certos “ruidos” no sentido da ordenação de uma nova capacidade de **dizer**. O que pressupõe, em princípio, uma visão do mundo mais esclarecida ou diferente. Para o cinema, a contribuição do imaginário pictórico tem inegável interesse: porque a pintura se revolucionou, no século xx, a partir da sua natureza mais singela e porque, nos desenvolvimentos que propôs, encontrou processos de aprofundar o mundo das aparências, a falsa lógica do visível. Se Antonioni, no seu filme “Blow-Up”, concentrava uma parte significativa da análise do real no trabalho de um fotógrafo, a ambiguidade entre o que se vê e o que se sabe, entre o que se olha e o que se imagina, passava por um decisivo aferimento com a imagística pictórica, complementarmente tratada naquela obra através dos mecanismos criativos de uma outra personagem que era pintor.

O cineasta, embora disponha de instrumentos diversos, inventa o real como o pintor — ou, pelo menos, lembrando Paul Klee, torna-o visível.

Mal estão, a esse respeito, os que pensam ser a objectividade de expressão a renúncia ao imprevisto, à novidade, à própria estranheza. No domínio das expressões didácticas ou dos caminhos da pedagogia o problema coloca-se de forma idêntica; porque tais expressões ou tais caminhos não são meramente acumulativas, sem a dimensão do questionável, do contraste, inclusive da ruptura. Aprender a ver, em sentido amplo, é talvez o princípio do entendimento profundo da realidade

— e do significado da nossa existência no interior dela. Isso exige o domínio de certos meios — das linguagens, em particular — e portanto envolve técnicas. Mas é preciso não esquecer: cada nova técnica veicula uma nova poética.

## V. O MEIO E A ACTIVIDADE DAS ESCRITAS

Sou dos que pensam que não se pode insistir na existência de uma única linguagem televisiva — porque isso, embora deva considerar-se quanto à natureza específica do meio e a certos aspectos globais da sua utilização, não tem sentido em face da grande multiplicidade de modos de formar que ele aceita, portanto no plano das linguagens e das escritas visuais cuja raridade inovadora alcança espaços de comunicação contra a inércia de convenções aparentemente indiscutíveis. Algo de semelhante se pode adiantar no que respeita à pintura: se é verdade que os seus limites matéricos, instrumentais e de convenção tiveram vida longa no decurso de várias civilizações, não é menos verdade que as linguagens dentro dela (enquanto meio) se transformaram, se diversificaram, rompendo as fronteiras até há pouco concebidas como definitivas.

Mas esta perspectiva poderá aplicar-se aos trabalhos e às linguagens audio-visuais de âmbito didáctico?

Para instaurar um projecto de ensino a distância baseado no meio televisivo parece-me importante, pelo menos, enfrentar aquela pergunta.

Fico sempre um pouco perplexo quando ouço dizer: este sim, é um verdadeiro programa audio-visual de ensino a distância; este sim, é um verdadeiro texto de ensino a distância. Que verdade é esta, que parece tão óbvia, tão distinta, tão especialmente determinável? Imagino então, quase de súbito, a enorme quantidade de belos textos da nossa literatura que não têm acesso a qualquer audiência no contexto da imagem televisiva — textos que não foram obviamente pensados para o ensino a distância e que, apesar da sua sonoridade e da sua visualidade, jamais serão interpretados naquele canal com destino a longínquos receptores.

Para não ir muito mais longe nestas considerações, direi simplesmente que não me parece absurdo (antes pelo contrário) trazer muitas das raridades expressivas das escritas visuais do cinema e da televisão para o domínio do ensino a distância tratado por essas vias. É isso o que penso, com efeito, quando revejo o magnífico travelling lateral, longo como longa é a fuga da personagem, do penúltimo plano do filme “Os Quatrocentos Golpes”, de Truffaut. A acentuação daquele tempo, daquele gesto e daquele significativo movimento de câmara, propõe uma “figura” poética cuja necessidade no discurso do filme não corresponde a desnecessidade no espaço das comunicações didácticas.

Penso que os meios da nossa escrita aceitam efeitos como o indicado: a nossa aprendizagem deve mesmo passar, além dos catálogos e dos tratados da especialidade, por uma reflexão sobre as cargas significantes obtidas através de um uso menos ortodoxo, de menor obviedade e maior novidade, das convenções técnicas consagradas no mundo da escrita visual — gráfica, fotografia, cinematográfica e televisiva.

A propósito do travelling, ocorre-me citar esse extraordinário plano que resolve toda a sequência inicial do filme “A Sede do Mal”, de Orson Wells, ou a significação psicológica profunda dos travellings longos e sinuosos que definem quase toda a escrita de “Um Dia Inesquecível”, sem dúvida uma das melhores obras de Scorsese.

Todos sabemos que o movimento de zoom, a que também podemos chamar “travelling óptico”, é susceptível de utilizações gratuitas e insignificativas, de puro efeito formal — Lelouch demonstrou-o logo no princípio da sua carreira. Mas esse efeito é ostensivamente usado por Pasolini no filme “O Evangelho Segundo S. Mateus”, na sequência da matança dos inocentes, em saltos bruscos sobre trechos de carnificina — sequência que não hesito em considerar antológica no domínio do cinema. Pasolini faz-nos ver de longe, e súbita e brevemente de perto, o que nenhum olhar apenas descritivo conseguiria tornar visível. A eficácia coincide com a densidade poética, em boa medida como acontece na “Guernica”, de Picasso, cujas acentuações em fragmentos ultrapassam todo e qualquer realismo directo sobre a carnificina provocada naquela povoação espanhola pela aviação nazi.

O travelling arrasta a ideia de olhar em movimento, dos nossos passos pelos corredores da realidade. Resnais explora esse olhar em movimento no seu "Marienbad", em contraponto com planos fixos de duração incômoda. Tais planos excediam os tempos da convenção narrativa, falavam do próprio tempo e da memória que nele se dilui ou por ele se contradiz. Em "Providence", do mesmo autor, há uma panorâmica de 360° que acentua uma importante sequência do filme: não se trata de um mero efeito técnico; a técnica passa da sua condição de domínio dos instrumentos e dos materiais para o interior de um ciclo que se fecha, um retorno da memória ao tempo possível: a permanência acontece como ilusão circular, apenas enquanto o sol se perde na geografia dos seres vistos de longe.

As gravuras japonesas são cenas móveis que se imobilizaram dentro das leis do desenho e para o nosso olhar. Uma das correntes cinematográficas mais enraizadas na tradição cultural do Japão utiliza o plano fixo para narrativas inteiras; o campo é ocupado com um rigoroso movimento cénico, cenas que por vezes parecem imobilizar-se como nas gravuras da tradição. Esse jogo de compor, conjugando a memória da pintura com a memória do teatro oriental, implica um arranjo subtil das partes, um subtil tratamento dos racords, uma subtil poética dos movimentos que têm de ser percebidos e relacionados na austera imobilidade do campo.

No espaço da cultura e do cinema ocidentais, o plano fixo, e sobretudo o grande plano, ganharam com frequência uma impressionante carga psicológica, sugerindo a interioridade das personagens. Um exemplo dessa prática pode ser tomado da cinematografia de Bergman. O realizador sueco chega a manter o actor, em grande plano, durante minutos ou a prolongar o diálogo até ao fundo de cada personagem e pelo mesmo processo, como acontece em "Persona" através das atrizes Liv Ullman e Bibi Anderson.

A duração (curta ou longa) dos planos fixos é um factor significativo da maior importância no cinema: cria tensões fortes, valoriza o todo pelo particular, estabelece índices no teor narrativo, acentua o objecto ou o símbolo, reforça a mensagem, conclui ou abre sequências com o vigor da surpresa.

As associações destes efeitos são quase infinitas, embora devam ser cuidadosamente vigiadas. No "Touro

Enraivecido", de Scorsese, o grande plano é associado ao efeito visual da câmara lenta. O recurso à câmara lenta, nos grandes planos dos combates de boxe, corresponde a uma ênfase intercalada na restante escrita do filme. O cunho acentuador desses planos recorta o conteúdo ideológico da película, contrapõe-se a outros registos de falsa neutralidade documental, abre caminho premonitório ao fim que se avizinha.

Algo de semelhante se pode dizer de um outro efeito — o plongé e o contre-plongé — várias vezes utilizado por Orson Wells no filme "A Sede do Mal", já referido. Em contra-picado, o actor (o próprio Wells) agiganta-se sobre o nosso olhar: assim se anuncia a grandeza inquietante da personagem quanto à sua intuição soberana e quase monstruosa. Ao contrário, aliás como exemplo igualmente brilhante, o plano picado em que o actor fica isolado na margem das águas sujas e putrefactas de um rio, procurando inutilmente limpar as mãos do próprio horror que elas simbolizam, exprime o minuto do afundamento, a hora em que uma espécie de solidão poluída marca o fim do retorno.

## VI. A POÉTICA DO EXCESSO E A SUA INEVITABILIDADE DIDÁCTICA

As notas soltas aqui esboçadas a propósito de certos aspectos da escrita visual, nomeadamente do cinema, devem alertar-nos para a pergunta colocada à partida: haverá pedagogia lateral às fontes do imaginário em arte?

O filme experimental apresentado no fim desta comunicação — "A Morte de Ana Orwell — poderá também, na medida dos seus limites e apesar dos seus objectivos, contribuir para a focagem do problema colocado por aquela pergunta.

O interesse deste filme para uma sensibilização no âmbito do ensino a distância passa por duas questões: por um lado ele apresenta uma relação muito particular entre **exposição** e **poética**, ensaiando alguns dos processos de construção da imagem e da linguagem que entretanto foram aqui referidos; e, por outro lado, ele propõe-se, pelo menos ao ser enquadrado neste contexto, como peça de ruptura às possíveis convenções de uma comunicação audio-visual no ensino a distância, podendo

apenas apontar para uma apresentação complementar a qualquer programa anterior sobre literatura em que a obra "1984", de George Orwell, fosse abordada e caracterizada. E isso embora o filme, com o seu plano final, e mesmo ao longo da sua alegoria, não procurar ilustrar o livro de Orwell, abrindo espaço a, pelo menos, uma leitura sobre certo tipo de repressão que marca o tempo presente.

"A Morte de Ana Orwell" é um filme em Super 8, a cores, com um só actor, banda sonora de registo magnético e duração de cerca de 20 minutos. No verdadeiro sentido da sua estruturação formal propõe apenas uma sequência contraposta por um plano final fixo e longo. De um quadro aparentemente clínico (alguém que se encontra na cama de um hospital) se passa, por sucessivas repetições e acentuações, à negação da primeira leitura: o excesso da situação, em planos apertados e encadeados, leva à ideia de um quadro mortal absurdo, de uma teia tecnológica de que a personagem procura inutilmente libertar-se. O final cola o "fait-divers" de uma notícia de jornal à problemática da repressão, da perda da identidade, e da anulação violenta e cínica do indivíduo em certos contextos do mundo contemporâneo.

---

## NOTAS

- (1) Desenho/artes plásticas, autor do presente texto.
- (2) *Obra Aberta*, autor citado.
- (3) *Um Realismo sem Fronteiras*, autor citado.
- (4) *Confissão Criadora*, Berlim, 1920: autor citado.
- (5) *Arte e Percepção Visual*, Rudolf Arnheim.
- (6) *Arte e Técnica*, Pierre Francastel.
- (7) Correspondência entre Juan Gris e Picasso.
- (8) *As Palavras e as Coisas*, autor citado.
- (9) Este texto (ref. 11) faz parte de um ensaio a integrar num trabalho de conjunto promovido pelo Instituto Português de Ensino a Distância. Ensaio intitulado *O Visível e o Invisível, entre Máscaras*. Autor das presentes notas.
- (10) Este texto (ref. 111) faz parte de um artigo intitulado *Duas Imagísticas para um Imaginário Novo*, para a revista "Cineasta".

## \* ROCHA DE SOUSA

Professor Agregado pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Professor Auxiliar Convidado do Instituto Português de Ensino a Distância. Membro da Secção Portuguesa da AICA e da Academia Nacional de Belas Artes.